Urban, Erich
Strauss contra Wagner
2. Aufl.

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07200 354 4

ML
410
S93U7
1902

TRAUSS
ONTRA
AGNER

DR. ERICH URBAN

HUSTER & LOEFFLER
RLIN UND LEIPZIG

Strauss contra Wagner

A.C.Wiela
1905

STRAUSS
CONTRA
WAGNER

von

Dr. Erich Urban

Zweite Auflage

UNIVERSITY OF TO
28,543
EDWARD JOHN
MUSIC LIBRA

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig 1902

Alle Rechte vorbehalten

LIBRARY
MAY 13 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
S93U7
1902

Vorwort

Dieses Vorwort unterscheidet sich von anderen dadurch, dass man es gelesen haben muss. Es ist ein Bollwerk, errichtet gegen die wohlmeinenden und übelwollenden Nachreden derer, die meine kleine Schrift als eine ruchlose Entthronung ihres Gottes Wagner ansehen zu müssen glauben. *Dazu bemerke ich, dass, wo hier gegen Wagner etwas gesagt wird, nie der Künstler, der grosse Musiker, sondern stets der Ästhetiker, der Theoretiker Wagner gemeint ist.* Denen, die mich kennen, mag eine solche Erklärung überflüssig erscheinen, denn sie wissen, dass es mein oberstes Gesetz ist, eine jede Individualität frei und unbehindert sich entfalten zu lassen. Bricht nun aber eine Individualität, wie Wagner sie ist, in das Gehege ihrer Nachbarn ein und richtet dort durch Jahrzehnte die grässlichste Verwüstung an, so gilt es, sich energisch zur Wehr zu setzen und dem Eindringling die Thür zu verschliessen,

ehe es zu spät ist. Das ist doch ganz logisch.

Trotzdem bin ich auf den heftigsten Widerspruch schon jetzt gefasst. Kommt er von der Seite, die eben erst bei Wagner anlangte und — wie unser Freund Holzbock in einer seiner letzten berühmten „Premièrenglossen“ so schön und treffend sagte — „vor coram publico“ ihr Bekenntnis ablegte, so soll mich das wenig rühren. Erhebt er sich aber bei denen, die auf das Verständnis Wagners verbriefte Rechte zu haben meinen, so kann ich nur bedauern, dass fünfzig lange Jahre an ihrem Intellekt spurlos vorüber gegangen sind.

I.

In Richard Wagner tritt uns eine der merkwürdigsten Gestalten der Musikgeschichte entgegen. Monumentale Grösse und geniale Konzeption teilt er mit anderen Meistern, unerhört aber ist die aufreizende Kraft seines Schaffens. Ein halbes Jahrhundert ist es nun her, dass nach den Uraufführungen des „Lohengrin“ in Weimar und dem Erscheinen der Wagnerschen Bekenntnisschriften die ersten Anzeichen einer Wagner-Bewegung sich bemerkbar machten, und immer noch bedeutet Wagner Kampf. Fünfundzwanzig Jahre sind ins Land gegangen, seitdem schmetternde Fanfaren die Gläubigen zum Hügel des Heils riefen, und immer noch kann man wetten, dass, wird der Name des Bayreuthers in einer Versammlung genannt, die Kunstfreunde heftig an einander geraten. Und wie erbittert ist gestritten worden in diesen fünfzig Jahren! Oft mit viel Ernst und Gelehrsamkeit, manchmal auch ohne die rechte Würde. Be-

weise und Gegenbeweise wurden herbeigeschleppt und die feindlichen Lager damit so hageldicht überschüttet, dass hüben und drüben niemand mehr am Leben hätte bleiben müssen. Der in langen Fristen aufgespeicherte, heimlich genährte Groll sollte also eigentlich erschöpft sein und endlich süsser Friede in die erhitzten Gemüter einziehen — so meint man. Weit gefehlt. Die Form der Gegnerschaft und ihr Ziel haben sich verändert, in der Hauptsache aber stehen wir noch auf dem alten Fleck. Freilich, jenes dunkle Geschlecht von kurzsichtigen und bösäugigen Beurteilern Wagnerscher Kunst, das seinen letzten geistreichen Vertreter in Hanslick, seinen letzten traurigen in dem Musikhistoriker Reissmann hat, ist fast ausgestorben. Dafür ist eine moderne Generation entstanden, die im Gegensatz zu den früheren Nichtkennern und Verkennern Wagners den Meister nur zu gut begriffen hat. Sie bemüht sich nun allerdings nicht wie jene, an den Trümmern einer „schönen Tradition“ die Male des bösen Feindes nachzuweisen, über eine „lärmende Instrumentation“ zu wehklagen oder immer von neuem den berühmten „Mangel an Melodieen“, die man „bequem nach Hause tragen kann“, festzustellen. So lächerlich macht sie sich gottlob nicht. Aber sie merkt mit stillem Grauen, dass die Gewalt, die uns geheimnisvoll zu Wagner hintreibt, keine reine Kraft ist.

Dass wir angezogen und gleichzeitig wieder abgestossen werden. In der That. Belauschen wir uns doch nur einmal, wie wir vor Wagner hintreten. Staunend, bewundernd stehen wir vor dieser Erscheinung und blicken ehrfurchtsvoll zu ihr auf. Wir lassen uns dahintragen auf dem reissenden Strom der Melodie, berauschen uns an der narkotischen Würze der Harmonie und schliessen die Augen vor dem schimmernden Glanz des instrumentalen Gewandes. Dann plötzlich aber wenden wir uns halb schmerzlich, halb widerwillig ab . . . das Wagner-Problem hat uns hinterrücks überfallen.

Wagner-Problem? Problematisch und höchst sonderbar waren zunächst Wagner selbst und seine Manier, das „Kunstwerk der Zukunft“ in Szene zu setzen. War man bisher — nach dem Beispiel der klassischen Meister — immer der Meinung gewesen, dass ein echtes Kunstwerk als etwas in sich Abgeschlossenes und Vollendetes sich selbst erkläre, so lernte man jetzt den Künstler zugleich als Schöpfer und theoretischen Ausleger seines Werkes kennen, wie er zum Erstaunen der Menge vorbereitend und erläuternd seinem Erzeugnis den Weg bereitete, lobend und anpreisend daneben herzog und mit ästhetischen Formeln und Schlüssen sorgsam ihm den Rücken deckte, oftmals sogar dem besonders dreisten Widersacher kräftig an die Beine

fuhr. Ja, so fügte man entschuldigend hastig bei, wenn früher „Künstler der Gegenwart“ wie Bach, Mozart und Beethoven von dieser Gegenwart rasch begriffen wurden, so hatten sie eben das Geplänkel der ästhetisierenden Eclaireurs nicht nötig. Aber der „Künstler der Zukunft“, der doch über die Gegenwart weit hinausragt! Auch sind — Gott sei Dank — unsere neumodischen Heroen nicht mehr so dumm-bescheiden wie die alten Meister. Sie wollen und müssen schnell bekannt und dementsprechend reich werden, auf dass sie — wie der scharfsinnige Erich Kloss so treffend bemerkt — ihr Dasein in eine ihrem Übermenschentum entsprechende übermenschliche Pracht hüllen. Jedenfalls aber bürgerte sich ob ihrer Fürtrefflichkeit diese neue Methode alsbald ein. Sonderlinge, wie z. B. der Kämpfer gegen seine Zeit, Boecklin, wurden in ihrer kargen Bedürfnislosigkeit über die Achsel angesehen, und heut wundert sich kein Mensch mehr, wenn R. Batka anlässlich einer Besprechung der Seidlschen „Moderne“ ganz munter ausruft: „Aber warum sich die junge Generation seitwärts in die Büsche schlägt und wohin sie ihre Schritte lenkt, darüber verliert sie, in der Öffentlichkeit wenigstens, kein Wort.“ Schrecklich — man denke, zu einer Straussschen Tondichtung kein Programm mehr, und da soll man noch vernünftige Kritiken drüber schreiben! Fest an der

Errungenschaft des durch den Künstler demonstrierten Kunstwerkes hielt natürlich vor allem Wagner selbst, der, was er einmal ergriffen hatte, so leicht nicht wieder los liess. Immerhin soll nicht verschwiegen werden, dass er in einer späteren — sicherlich schwachen — Stunde den Zustand der Exegese höchst despektierlich mit einem „Krampfe“ verglich, in dem er „theoretisch das auszusprechen suchte, was durch unmittelbare künstlerische Produktion unfehlbar überzeugend mitzuteilen ihm unter dem ... Missverhältnisse seiner künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst verwehrt schien.“ („Zukunftsmusik“.) Von dieser Zweiheit zu einer bunten Vielheit war dann nur ein Schritt. Wagner that ihn mit der ihm eigenen Sicherheit. So sehen wir ihn allmählich über die Stufen des Philosophen, Vivisektionisten und Vegetarianer zu dem Inbegriff alles Hohen und Schönen, einer Art Forum edler Menschlichkeit emporsteigen, zum „grössten Künstler unserer Zeit“, zur „leuchtenden Blüte deutscher Kultur“, mit einem Wort, zum „Weisen von Bayreuth“ sich entwickeln, in dessen Werken und Schriften — einem „köstlichen Schatz nationaler Kunst und Kultur“ — der „deutsche Kulturgedanke“ gar herrlich lebt und webt. Und immer wieder waren die Hüter dieser „Kulturmacht“ mit einer Deutung, einer Auslegung und Belehrung

bei der Hand, sobald sich — oh, wir zweifelndes Geschlecht! — einmal der Zweifel regte. Da schwiegen wir denn still und staunten auch gar nicht mehr, wenn der Meister von Zeit zu Zeit nun wirklich etwas merkwürdig wurde, den Aufsatz „Über Staat und Religion“ mit den köstlichen Worten begann: „Ein hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion, seit der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849—1851, sich geändert haben“, von „Tanz-, Ton- und Tichtkunst“ sprach, die Stadt Mannheim als einen Ort rühmte, „wo (Geld-) Männer heimisch sind“, das freundliche Bayreuth als das „Reuth“ deutete, das der Wildnis abgerungen war, und der (natürlich falschen) Ethymologie des „grossen“ Görses (jeder Gegenstand und jede Person, mit der Wagner sich abgab, war „gross“ oder wurde es durch ihn) vor allen übrigen den Vorzug erteilte, der den Namen „Parsifal“ aus dem Arabischen (!) — Wagner allerdings höchst bequem — als Fal parsi = Reiner Thor erklärte.

Um Richard Wagner hat sich eine Gemeinde geschart, wie sie noch nicht geschaut wurde. Manchmal sprach man mehr von den Wagnerianern als von Wagner selbst. Der Lärm, der sich um ihn erhob, war so stark, dass man Wagners

eigene Stimme nicht mehr vernahm. Nun kann ein grosser Mensch für seine Freunde gewiss nichts. Sie drängen sich an ihn heran. Wenn er stolz ist, verachtet er sie, wenn er schwach ist, duldet er sie, und die Eitlen züchten sich eine Gemeinde. Aber das Schicksal will es, dass gerade die schwachen Punkte eines neuen, erhabenen Werkes Stützen der Schule werden, die sich um dessen Schöpfer bildet. Eine Gemeinde ist stets ein untrüglicher Spiegel alles dessen, was in dem Mann verborgen liegt, der ihr den Namen gab. Hier erscheint vergröbert, was dort nur zart angedeutet war, riesengross, was dort mittleren Wuchses: ja, was man dort überhaupt nicht bemerkte, taucht plötzlich hier auf. Zunächst bemächtigten sich des Wagnerschen Kunstwerkes die „Erläuterer", sonderbare Menschlein, die an jedem Takt herumschnüffelten, ihn umkehrten und immer etwas Erspriessliches über ihn zu sagen wussten. Über die Thätigkeit solcher „Erläuterer" denkt man heut ziemlich kühl. Eine Erläuterungsschrift wendet sich vornehmlich an den Laien. Sie soll ihn auf den Kunstgenuss vorbereiten. Dagegen sei bemerkt, dass Laie wie Fachkünstler aus einer derartigen Vorbereitungsschrift aber auch gar nichts lernen. Man mache sich einmal eine Tondichtung von Strauss aus einer Erläuterungsschrift klar! Und wenn man sie auswendig wüsste, so

stände man vor tausend Rätseln. Eine Erläuterungsschrift dürfte also ihren Wert nur als nachträgliche Erinnerung haben. Und da komme ich wieder mit einem Einwand. Der Musiker greift in dem Fall zur Partitur. Der Laie aber, sofern er überhaupt Verlangen danach trägt, befragt einen Klavierauszug. Schafft ihm der nicht Klarheit, so thut es eine Erläuterungsschrift nimmer. Aber abgesehen von der Nutzlosigkeit einer derartigen Erläuterung. Sie stiftet unmittelbar einen unberechenbaren Schaden. Sie redet dem Publikum ein, dass es hier vor ganz sublimen Dingen steht. Vor Offenbarungen, die es nur in einer gnädigen Stunde begreifen und geniessen wird. Die Leute erfasst eine unsägliche Angst. Sie kommen sich so klein vor. So erbärmlich. Sie blättern in der Erläuterungsschrift nach den „Hinterweltlern“ und dem „heiligen Lachen“. Und wenn sie sich müde geblättert haben, ist die Herrlichkeit schon vorüber. Stets wird der unvorbereitete und unbeeinflusste Kunstgenuss die einzige Möglichkeit bleiben, einem Kunstwerk nahe zu treten. Eine Tondichtung von Richard Strauss bietet heut dem Verständnis nicht mehr Schwierigkeiten, als einst eine Sinfonie von Mozart. Sie ist Fleisch von unserem Fleisch, ein klares, an sich fassliches und durch sich allein wirkendes Gebilde. Wer Ohren hat zu hören, der hört auch. Aber selbst das

Hören haben die Erläuterer schon unter ihren Schutz genommen. Bei Strauss — also erläutern sie — muss man „auseinander“ hören. Andere sagen, man solle „horizontal“ hören. Ich meine, es kam immer darauf an, mit Verstand zu hören. Vielleicht ist das dasselbe wie „auseinander“ und „horizontal“. Aber das müssten uns die Herren Erläuterer doch erst wieder erläutern! Solange nun verhältnismässig harmlose Wagnerianer wie Albert Heintz, der sein ganzes Leben einer Zergliederung und Ausklaubung des Meisters opferte, das Erläuterungsgeschäft besorgten, durfte man noch zufrieden sein. Sie nutzten nicht viel, richteten aber auch keinen erheblichen Schaden an. Schlimm wurde es nur, als die Tiefsinnigen und Neunmalklugen kamen, Geheimnisse witterten, wo es gar keine gab, trübten, was klar war, und verwirrten, was offen zu Tage lag. Die Kapriolen dieser Deuter und Wahrsager, denen zu ihrer Vollkommenheit eben nichts fehlte als des Meisters Persönlichkeit, sind noch im frischen Gedenken, und ich brauche nur an einige besonders markante Gestalten zu erinnern. So dünkte dem unvergesslichen Edmund von Hagen die Bedeutung einer Wagnerschen Oper so unermesslich, dass er einzelne Szenen zu Büchern „verarbeitete“, über die „Bedeutung des Morgenweckrufes in R. Wagners Parsifal“ orakelte und sich über die „Dichtung

der ersten Szene des „Rheingold" — ach, wie sehr! — ver„breit"ete. Diese erste Szene des „Rheingold" hat überhaupt stets eine magnetische Wirkung auf alle Wagnerianer ausgeübt. Noch jetzt, im Jahre 1901, beschäftigt sich ein Herr Curt Mey mit ihr, allerdings, um nunmehr den Gipfel des Unsinns zu erreichen. Während nämlich jeder gesund empfindende Mensch in dem „Rheingold"-Vorspiel mit seinem durch 136 Takte festgehaltenen Es-dur-Dreiklang eine überaus glückliche Malerei der wogenden und wallenden Rheinflut erkennt, erblickt Herr Mey in ihm nicht mehr und nicht weniger als den „Anfang unserer Erdplanetenwelt, vom ursprünglichen Zustande des Chaos an, sowie die Entwickelung dieser Erdenwelt durch das geologisch-mineralogische, durch das florisch-botanische und durch das faunisch-zoologische Zeitalter hindurch, bis zu dem Augenblicke, da das Vernunftwesen, der Mensch, erzeugt werden konnte; oder schopenhauerisch-philosophisch gesprochen: von der niedrigsten bis zur höchsten Stufe der Objektivationen des Universalwillens". Aus dem letzten Satze dieses niederschmetternden Blödsinns, zu dessen Abfassung und Veröffentlichung doch ein gewisser Mut gehört, wird man gelernt haben, dass die Parteigänger Wagners nicht bei dem Musikdramatiker stehen blieben, viel-

mehr — immer der Wagnerschen Entwickelung parallel — sich nacheinander philosophisch, vivisektionistisch, vegetarianisch und — christlich aufschminkten. Das letztere Stadium entbehrt nicht eines pikanten Reizes. Bekanntlich — oder eigentlich unbekanntlich — hatte Wagner ums Jahr 1850 herum auch seine antichristliche Periode, in der er folgende Sätze niederschrieb: „Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der . . . ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe"; „Die Heuchelei ist überhaupt der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Tage;" endlich: „Modern christlicher Stumpfsinn, die beklagenswerte Einwirkung des Christentums, lässt sich auch hierin nicht verkennen." (Sämtlich aus „Kunst und Revolution".) In dieser Zeit des Antichristentums war der echte Wagnerianer natürlich ebenfalls ganz antichristlich und revolutionär gesinnt, und wenn er auch keine Opernhäuser anzündete, so legte er doch den Brand an das Gebäude der christlichen Welt. Als nun Wagner in der Folge — übrigens nicht unvermittelt — allmählich in das Christentum hineinglitt, um endlich in „Parsifal" aufschluchzend am Kreuz niederzusinken,

änderten auch seine Anhänger sacht ihre „Überzeugung“ und tranken jetzt statt des roten Weines frömmelnden Thee. Eine gewisse pietistische Weinerlichkeit ist das Kennzeichen des alternden Wagner und seiner Leute, und kein gerade sehr erfreuliches. Endlich wagte man sich sogar an eine so heikle Sache wie Wagners Privatleben, an dem wirklich nichts zu retten ist. (Vergl. einen überaus verständigen Aufsatz von Sittard in der Beilage zum „Hamb. Correspondenten“ Nr. 16.) Glasenapp dekretierte: „Es giebt kein Bündnis, welches jedem Deutschen heiliger zu sein Ursache hätte“; die Vermählung mit Frau Cosima nennt er „die heiligste That der Treue (!).“ Erich Kloss sagt von Frau Cosima: „Sie wirft die Fessel aller Konvention weg und fliegt dem sein Leben lang nach Verständnis eines weiblichen Gemüts sehnsüchtig seufzenden Manne in die Arme.“ Wer für diese „Seelentragödie“ kein Organ hat, wer diese „unendlich wunderbar ergreifende Tragödie“ nicht goutiert, ist ein „gedankenloser und profaner Geist“. Für den Fall Weisheimer hat Kloss die Entschuldigung: „W. hatte für das eigentliche Wesen der Wagnerschen Kunst nicht viel Verständuis gezeigt . . . er fasste Wagner nur ‚musikalisch‘ auf, und ‚Bayreuth‘ ging über seinen musikalischen Horizont.“ Trotzdem sah es Wagner nicht als Raub an, von dem „verständnislosen“ Weis-

heimer ununterbrochen Geldspenden anzunehmen. Aber über solche Kleinlichkeiten ist man erhaben in dem Tempel von Bayreuth. Hier, wo man den „Fall Wagner“ flugs in einen „Fall Nietzsche“ verdreht, hat man den wahnwitzigen Hochmut, Brahms als den Verfasser einiger „verdienstlicher Kammermusik“ auszugeben und sich im übrigen zu dem fundamentalen Satz zu bekennen, den bereits Uhlig im Jahre 1850 für alle späteren Zeiten also zu formulieren geruht hatte: „Gehet hin, streift einmal alle Eure Vorurteile auf einige Stunden vollständig ab, hört und seht es (nämlich den ‚Lohengrin‘) selbst, gebt euch die Mühe zu geniessen, wo ihr bisher nur kritisiert — und wenn ihr nicht mit ganz anderen Begriffen von dem, was die Kunst vermag, das Theater verlasst, so seid ihr Klötze, die nichts Besseres verdienen, als dass ihnen tagtäglich die ‚Martha‘ des Freiherrn von Flothow vorgespielt wird.“

Und doch — dies alles ist nicht das Wagner-Problem. Was wir da flüchtig berührten, waren schliesslich nur Äusserlichkeiten, über die man sich im ersten Augenblick ärgern kann, die man dann aber bald belächelt und als eine der vielen Unzuträglichkeiten dieser Welt geduldig hinnimmt. Nimmermehr aber hätten sie ausgereicht, durch fünfzig Jahre Gemüter und Federn in die heftigste Bewegung zu setzen. Das Wagner-

Problem, dessen sind wir nun gewiss, muss einen tieferen Grund haben, muss im Kunstwerk Richard Wagners selbst ruhen. Und zwar können es wiederum nicht die äusseren Seiten dieses Kunstwerks sein, in denen das Problem nistet, nicht die angebliche Formlosigkeit, die sich längst als eine neue, höchst edle, von der Idee selbst geschaffene Form herausgestellt hat, nicht die schrankenlos kühne Harmonik, die trotzdem den Gesetzen der Schönheit und Logik gehorcht, nicht die farbenvolle Instrumentation, die heut bereits neben den glühenden Gemälden Richard Strauss' zu erblassen beginnt, kurz, keins von den Dingen, an denen ein epigonenhaft-verweichlichter Geschmack einst Anstoss nahm. Es muss das Prinzip des Wagnerschen Kunstwerks sein, zu dessen Wurzeln wir nun hinabsteigen, vielleicht, dass wir dort die ersehnte Aufklärung finden.

II.

Um mit einem Wort das Resultat dieser Untersuchung vorauszunehmen: Wagners Lehre vom „musischen Gesamtkunstwerk“ ist das Wagner-Problem, der Gedanke, dass „der künstlerische Mensch sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen“ könne. Dass dieser „Organismus der Künste“ nur das Drama sein würde, ergab sich ohne weiteres aus dem Wesen des „Allkunstwerks“ und der treffenden Beobachtung, dass Wagner „diejenige Kunstform, in der er allein vermöge der universalen Anlage seines Genius schaffen konnte“, eben das „dramatische Allkunstwerk“ war. Ich mache hier die Paranthese, dass unter „Drama“ im Gesamtkunstwerk zwei Dinge verstanden werden können und in der Wagner-Litteratur auch oft — zumeist allerdings wider Willen der Verfasser — fälschlich verstanden worden

sind. Während Wagner nämlich mit dem Ausdruck „Drama“ im allgemeinen das ideelle Ergebnis des Kunstwerks bezeichnet, das durch das Kunstwerk Dargestellte, Ausgedrückte, wenn man will, „die Moral von der Geschicht'“ (wie z. B. in dem Satz aus „Oper und Drama“: „Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste Drama dichten geholfen hätte“ ...), meint Batka z. B. sicherlich die „Dichtung“ eines „Worttondramas“, die „Worte“, wenn er schreibt: „Wagners Lehre, dass in der Oper das Drama zuerst und die Musik als ein Mittel des Ausdrucks in Betracht komme, ist auch die Überzeugung der grossen dramatischen Tonmeister vor ihm gewesen“. Als Wegweiser auf dem gefährlichen Boden des „Gesamtkunstwerks“, der wie kein anderer Fussangeln und Selbstschüsse die Menge birgt, bemerke ich, dass in diesen Blättern mit „Drama“ stets jenes ideelle Ergebnis bezeichnet ist, die „Dichtung“ eines Musikdramas dagegen ganz natürlich die Benennung „Dichtung“ trägt. Doch nun vom „Drama“ zum „Worttondrama“, das — wie sein Schöpfer selbst eingesteht — ihm nicht als eine reife Frucht in den Schoss fiel, das vielmehr von „grossen Dichtern und Denkern vorausgekündigt“ wurde. Das Bestreben aus dieser „Voraus-

verkündigung“ für Wagners Kunstwerk eine solide Unterlage zu gewinnen, dem Messias ein Dutzend Propheten vorauszuschicken, liegt klar auf der Hand, wenn auch immer wieder beteuert wird, dass hiermit nur eine „wissenschaftliche Erkenntnis“ der Wagnerschen Kunst beabsichtigt sei. Als „Vorausverkündiger“ marschieren da Wieland, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, C. M. v. Weber, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann auf. Eine stattliche Schar, wenn man sich von der Fülle der glänzenden Namen einschüchtern lässt, ein armselig Häuflein, wenn man sich die „Vorausverkündigungen“ ein wenig schärfer ansieht. Aus der Reihe der Propheten scheidet sofort aus Wieland, der — wie die Beziehung auf Gluck beweist — mit seiner „edlen Zusammenstimmung von Poesie, Musik und Aktion auf dem lyrischen Schauplatze“ nur eine Reform der Oper im Sinne Glucks, also eine sinngemässere Anpassung von Dichtung und Musik aber im Rahmen der üblichen Oper ersehnte. Dass C. M. v. Weber für sich gerade bei seinem am wenigsten gelungenen, gekünstelsten Werk, der „Euryanthe“, Erfolg nur von dem „vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste“ erhoffte, macht sein Zeugnis auch nicht wertvoller, und der Umstand allein, dass der Romantiker E. T. A. Hoffmann trotz seiner vielbelobten „Undine“ doch schliesslich „Dichter“ wurde und nicht

„Worttondichter“, rückt Jean Pauls ganz nebuloses Phantasieren von dem Mann, „der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt“, ins rechte Licht. Bleiben nur Herder, Schiller, Goethe, die alle drei, von Abscheu vor der rohen Bühne erfüllt, ein neues Olympia träumten, und als Ernsthaftester der grosse Lessing. Gerade seine Ausführungen aber, die doch das meiste Gewicht haben müssen, gewinnen bei genauerer Betrachtung ein recht merkwürdiges Aussehen. In dem „Laokoon“-Fragment bedauert er die Trennung von Poesie und Musik, die früher „zusammen eine Kunst ausmachten“ (ein Irrtum, wie wir später sehen werden!), erkennt aber diese Thatsache als notwendig und von der Entwickelung der Kunst gefordert an. Nur möchte er (also ausserhalb einer Wiedervereinigung!) neben der üblichen Verbindung, die die Dichtkunst zur helfenden Kunst (Oper) macht, auch einmal die ausgeübt sehen, wo die Musik die helfende Kunst ist — ein unverblümtes Misstrauensvotum für das spätere „Worttondrama“. Aber, gesetzt auch, man hätte noch ein Dutzend „Dichter“ nebst den dazu gehörigen „Denkern“ mobil gemacht, so verschlüge das gar nichts. Einmal ist die Verständnislosigkeit gerade der bedeutendsten Dichter (Goethe mit seinem Zelter, Heine sind die leuchtendsten Beispiele dafür) für die Angelegenheiten der Musik so sprichwörtlich geworden,

dass der Eingeweihte noch heut, wenn er den Dichter mit dem Musiker gehen sieht, sich eines stillen Lächelns nicht erwehren kann. Dann aber kann man auch unmöglich Äusserungen und flüchtige Bemerkungen längst verstorbener Dichter nach Belieben aufgreifen, um damit eine Sache zu stützen, die brennendste Gegenwart, ja, fast noch ein Stück Zukunft ist. Umgekehrt möchte ich sogar behaupten, dass Schiller und Goethe nebst Herder und Lessing über Wagners „Worttondrama“ nicht wenig erstaunt gewesen wären, und es an einigen unzweideutigen Verdikten des „Olympiers“ kaum gefehlt haben dürfte. Mindestens aber ist eins so wenig zu beweisen wie das andere.

Mit der geschichtlichen Position des „Gesamtkunstwerks“ stände es also recht schlecht, wenn nicht der Retter nahte in Gestalt der — griechischen Tragödie. Und wirklich sind auch die Griechen das A und O aller Wagnerschen Beweisführung. Was brauchte man sich noch um die Ahnungen verstorbener und lebender Dichter, was um die Meinungen der Denker zu kümmern, hier bei den Griechen lag das Werk fertig da, und schon einmal, bei den kunstsinnigen Florentinern des XVI. Jahrhunderts, hatte es seine fröhliche Auferstehung feiern — sollen: denn damals war das grosse Unternehmen noch nicht gelungen. Jetzt aber war der Tag der Vollendung da, jetzt musste der grosse Wurf glücken.

Wagner ist unerschöpflich in Lobpreisungen der Griechen, immer neue Ausdrücke der Bewunderung findet er, immer neue Seiten des griechischen Kunstwerks entdeckt er. Ihre Kunst „war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewusstseins“, war ihnen eine „religiöse Feier“. Jede „Zerteilung musste diesem herrlich einen Kunstwerke nur nachteilig sein“ und tief beklagenswert die „Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige“. Nimmt man noch den „unentgeltlichen Zutritt“ dazu, den der theoretische Wagner heftig bewunderte, der praktische dagegen später in Bayreuth still unterschlug, so hat man eine kleine Auswahl der Vorzüge, die das griechische Kunstwerk weit über das verdammliche der Gegenwart, in dem Merkur unumschränkt waltet, erheben. Die Illusion Wagners über das Kunstwerk der Griechen ist so stolz und freudig, dass es einem fast leid thut, wenn man sie ihm mit der rauhen Wirklichkeit verscheuchen muss. Dass ein griechisches Zeitalter für uns heraufzubeschwören sei, hat Wagner wohl selbst niemals geglaubt: es war ihm eine süsse Täuschung oder — eine feine Klugheit. Jene Zeit, die es dem durch und durch ästhetisch erzogenen Griechen mit seinen rein ästhetischen Instinkten erlaubte, aus dem Theatron einen Tempel, aus dem Maskenspiel eine religiöse Handlung zu machen, kehrt nicht

wieder und kann nicht wiederkehren. Um dies einzusehen, braucht man nur einmal das in sich vollkommen harmonisch gebildete Griechenland, dessen Kultur sich im Grunde auf das eine Attika, noch enger auf Athen konzentrierte, mit unseren grossen betriebsamen Staatskörpern zu vergleichen, die in ihrer industriellen Regsamkeit alles besitzen, nur nicht die berühmte griechische Sophrosyne, das edle Mass und das Gleichgewicht der Seele. Eine andere Welt, eine andere Kunst! Vor allem aber war Wagners Meinung, dass die griechische Tragödie *eine Vereinigung aller Künste* gewesen sei, eine vollkommen *irrige*. Die Musik, die sich stets als *letzte Blüte* am grossen Baum der Kunst zu entwickeln pflegt, war bei den Griechen noch *im embryonalen Zustand; sie war überhaupt nicht das, was wir heut „Musik“ nennen*, denn die Griechen kannten die *Zwei- und Mehrstimmigkeit* nicht, ohne die eine Musik garnicht denkbar ist. Die Musik in der griechischen Tragödie können wir demnach nur als *ein erstes Dämmern, ein erstes Lallen der Kunst* betrachten, die heut „Musik“ heisst. Sie glich, soweit uns Kunde davon ist, einer dumpfen Erinnerung an Vergangenes, war ein Rudiment jener „musikalischen“, dionysisch-orgiastischen Stimmung, aus der die Kunst entsprang. Das ist also jene ge-

rühmte angebliche Schwesterschaft von Musik und Poesie, ein Zustand vor Musik und Poesie, eine Wolke, aus der der Blitz erst zucken soll. Der Dialog wurde — namentlich bei den alten Tragikern — halb rezitatorisch gesprochen, psalmodiert. Die Chöre dagegen sang man. Aber nach welchen Melodieen? Für jenes Halb-Rezitativ, das neben inneren Gründen auch eine äussere Veranlassung — die ganze Herrichtung des antiken Theaters — hatte, stand ein Vorrat von Formeln zur Verfügung. Die Chöre aber wurden nach alten Melodieen gesungen. Kein Name eines Musikers ist uns überliefert, eben weil von einer Komposition der Chöre nicht die Rede sein kann. So hing der Tragödie die Musik wie ein Häutchen aus der Zeit des Keimens an. Ja, nicht einmal das Drama war vollkommen, da es eine Vielzahl des Schauspielers nicht kannte, das Weib auf der Bühne nicht duldete und ein ausdrucksvolles Mienenspiel hinter der starren Maske verbarg. Als aber die Musik zu selbständigem Sein sich entwickelte und ihre Kräfte regte, da zerbarst das vielgepriesene griechische Kunstwerk, und aus ihm stiegen Poesie und Musik als Sonderkünste voll des frischesten Lebens empor.

Wagners dramatisches „Allkunstwerk“ wird stets, auch wenn wir es als einen — allerdings grandiosen — Irrtum ablehnen

müssen, eine erstaunliche Leistung bleiben. Schon die Zähigkeit, mit der er an dem einmal gefassten Plan festhielt, nötigt einem Achtung ab. Mit einem Fanatismus, mit einer Verbissenheit sondergleichen gräbt er sich in die Überzeugung ein, dass nur eine „Vereinigung aller Kunstzweige“ das wirkliche Drama erzeugen, der „künstlerische Mensch nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke“ sich vollkommen genügen kann. Sein unerschütterlicher Glaube ist es, dass er mit seinem Gesamtkunstwerk die — von uns eben hinreichend beleuchtete — Tragödie der Griechen aus tausendjährigem Schlummer erweckt, dass in seinem Kunstwerk die „eigentliche wirkliche Kunst“ wiedergeboren wird. Ja, er ist so durchdrungen von der Richtigkeit seiner Anschauungen, dass er verwundert auf Shakespeares Drama schaut, da wir es „durch die Macht der nackten Rede allein (!) und ohne alle Hilfe verwandter Kunstarten“ (!) entstehen sehen. Anstatt an den glänzenden Gestalten Shakespeares, Schillers, Goethes, Heines u. s. w. stutzig zu werden, die doch auch echte Kunstwerke schufen und nicht etwa Trödel für die Menge, geht er ruhig an ihnen vorüber und thut sie mit den kurzen Worten ab: „Wir liessen sie (nämlich die grössten und edelsten Geister) erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunst-

werk." Angesichts eines so über die Maassen harten Urteils haben wir uns doch nun ernstlich zu fragen, was denn Kunst ist und wie im Künstler sich der Zeugungsakt vollzieht. Wir gehen allen Deuteleien und Schulweisheiten aus dem Wege und stellen nur fest, dass der Künstler in seinem Kunstwerk sich erlöst, dass das Kunstwerk ein reines, untrügliches Abbild seiner Seele ist. Der Schaffende bildet nur sich selbst; er ist Schöpfer nach Goethes Wort:

„Spät erklingt was früh erklang,
Glück und Unglück wird Gesang."

In seinen Werken klingt nur wieder, muss erklingen, was in seinem Inneren „früh- erklang" ... Hiermit ist — im strengsten Sinn — das Wesen und die Bedeutung eines Kunstwerks erschöpft. Wen der Künstler später an diesem sich abgerungenen, ihn darstellenden und befreienden Kunstwerk teilnehmen lässt durch Ausstellungen oder Aufführungen, wen er sich durch sein Werk zum Genossen, zu einem Glied seiner Gemeinde erwirbt, in der er die entsprechenden Empfindungen auslöst, die sich zu ihm bekennt, in ihm sich wiedererkennt, das ist eine Sache ganz für sich. Wagner hatte bekanntlich die umgekehrte Ansicht: ihm schwebte bei der Schöpfung eines Werkes immer die Wirkung auf das Publikum vor und im besonderen der erzieherische, bessernde Eindruck im

Geiste von Schillers „Moralischer Anstalt“ und Kaiser Josefs II. Reformbestrebungen. Wir halten uns in diesem Punkt lieber an Gounod, der einmal anlässlich der Proben zu „Romeo und Julia“ äusserte, die Freude an seinem Werk hätte er bereits bei dessen Erschaffung ausgekostet, jetzt kämen nur noch die Enttäuschungen und die Sorgen. Haben wir nun als einziges Wesen und alleinigen Zweck des Kunstwerks erkannt, ein deutliches Abbild des Künstlers zu sein, so ist klar, dass dieses Abbild auch vollkommen ähnlich ist, d. h. genau die Züge, die ganze Eigenart seines Modells trägt. So wird der lyrische Künstler ein lyrisches Abbild, der epische ein episches und der dramatische ein dramatisches herstellen. Immer aber wird er — das kann nicht genug betont werden — in seinem speciellen Kunstwerk sich erlösen, mit anderen Worten: stets wird das Kunstwerk in (der einzig giltigen) Beziehung auf den Künstler „richtig“, „zutreffend“, „gut“ sein. Und so verschwindet das Wagnersche Axiom, dass das Drama nicht eine „Kunstart“, sondern der Inbegriff der Kunst, die Kunst schlechthin sei. Von dieser Überlegung zu dem bedeutungsvollen Schluss, dass nicht eine Vereinigung aller Kunstzweige, sondern jeder dieser Kunstzweige für sich das wirkliche Kunstwerk ist, führt nur ein kurzer

Weg. Wie der lyrische Künstler in der Lyrik, der epische in der Epik und der dramatische in der Dramatik sich erlöst, so erlöst sich auch der Musiker allein in der Musik, der Dichter im Dichtwerk und der Bildner im Bildwerk. Wie könnte es auch anders sein! Man stelle sich nur einmal das Zustandekommen eines Worttondramas vor. Da giebt es nur zwei Fälle. Entweder Wortdichter und Tondichter sind — wie bei Wagner — in einer Person vereinigt (ein seltenes Schauspiel!), oder Wortdichter und Tondichter thun sich als zwei getrennte Kräfte zur Erschaffung des Wort-Tongedichts zusammen. Im ersten Fall wird sich ein- und dieselbe Person nur zur Hälfte als Wortdichter und zur Hälfte als Tondichter erlösen, beide Teile zusammenthun und daraus die ganze Erlösung schaffen; im zweiten dagegen wird der Wortdichter sich als Wortdichter zur Hälfte erlösen und die andere Hälfte in den Schrank stellen, der Tondichter aber wird sich als Tondichter zur Hälfte erlösen und die andere Hälfte ebenfalls in den Schrank stellen. In beiden Fällen ergiebt sich die Unmöglichkeit, der Nonsens offenbar von selbst. Aber, so höre ich entsetzt ausrufen, Wagner hat doch solch ein Wunder zustande gebracht, ist doch solch ein Phänomen?! Hundertmal nein, und wenn alle Bayreuther Weisen zusammen das Gegenteil be-

haupten, Wagner der Philosoph ist trotz Rudolf Louis als Dilettant entlarvt worden, er ist — wenn man die höchsten Massstäbe anlegt — auch kein Dichter, er ist ein höchst genialer Musiker, einer der genialsten überhaupt, im Besitz einer blühenden und glühenden Phantasie, einer unerschöpflichen Erfindung und einer blendenden, siegenden Technik: nehmt ihn im ganzen, er ist eine Persönlichkeit. Aber seine „Dramen" hat er mit seiner Musik allein gedichtet; die Gestalten des Lohengrin, der Meistersinger, Tristans, Isoldens, Siegfrieds, Brünhildens und Parsifals steigen deutlich und fassbar für alle, die sie überhaupt zu fassen vermögen, aus seiner Musik empor, seine Musik ist seine Dichtung . . . dass er nebenher die Geschicklichkeit besass, besser als die handwerksmässigen Textmacher zu seiner Musik auch artige Worte zu machen, ist vollkommen gleichgültig. Gesteht er es doch selbst freimütig einmal in einem Brief an den Verleger und Dichter Carl Gaillard zu: „Ich bilde mir auf meinen Dichterberuf wahrlich nichts ein, und gestehe, dass ich nur aus Notdurft, weil mir keine guten Texte geboten wurden, dazu griff, mir diese selbst zu dichten." Und das ist der fundamentale Unterschied zwischen Wagners alten, blinden Gegnern und seinen heutigen Kritikern: Jene nahmen kritiklos

seinen Gedanken des Allkunstwerks hin und übten ihren Witz an Dingen, die schlechterdings unantastbar sind, wir aber bestreiten ihm sein Allkunstwerk und huldigen ihm als einem unserer gewaltigsten Musiker!

Im Rausch seiner „Gesamtkunstwerk"-Ideen hat sich Wagner zu den wunderlichsten Urteilen und Prophezeiungen hinreissen lassen: wie gern vermisste sie der aufrichtige Verehrer Wagners — und wer rechnete sich nicht dazu — in seinen Schriften. Nachdem er mit dem „dichterischen Juden" Heine noch rasch die „musikalischen Juden" Mendelssohn und Meyerbeer verspeist hatte, kamen die Italiener und Franzosen an die Reihe. Er warf ihnen vor, die Musik ohne Rücksicht auf das „Drama" nur zur Anfertigung einer Anzahl von Arien „für einzelne bestimmte Sänger" gemissbraucht zu haben; Rossini drückte er das Kainsmal der „wollüstigen Melodieen", die dem „über alles liebenswürdigen Tondichter des ‚Freischützen' widerlich-schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz schnitten", auf die Stirn; welsch waren das „eitle Spiel einer verwahrlosenden Gefallkunst", an der die „gewöhnliche Opernbühne" ein niedriges Behagen pflegte, und die unsaubere Art, einen Text nur dazu zu benutzen, „eine Anzahl mannigfaltiger Tonstücke aneinanderzureihen". Nur gemach — auch diese welsche, so arg

verlästerte Tonkunst war „rein menschlich“, auch in ihr war die Musik ein „Mittel des Ausdrucks“; nur waren eben das „Rein-Menschliche“ und das „Ausgedrückte“ ganz anders, eben echt welsch. Rossini schrieb seine „wollüstigen Melodieen“ nicht der Melodieen wegen, sondern weil er mit ihnen den Charakter des italienischen Volkes am besten auszudrücken glaubte. Wollte man ihn darum bitter tadeln? Musste er nicht so sein? Konnte er denn anders? Noch sonderbarer mutet uns Wagners Ansicht über die Dichtkunst an, die seitdem einen Wagner ganz entgegengesetzten Lauf nahm. Nach Hebbel, Ibsen und der ganzen modernen Litteratur liest man folgende Sätze nur noch mit einer gelinden Heiterkeit: „Wir haben keine Dichtkunst, sondern nur eine poetische Litteratur: hätten wir eine wirkliche Dichtkunst, so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen“; und: „Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntnis dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwickelungswege offen stehen. Entweder gänzliches Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik“.

Während es also in der Litteratur allenthalben keimte und sprosste und ein neuer herrlicher Dichterfrühling nahte, verschloss Wagner absichtlich die Augen und baute seinem Pseudo-Allkunstwerk in Bayreuth ein „Wahnheim". Hier galt Goethes Wort von den „Bohlen über Fässer geschichtet", das er anlässlich der „Penthesilea" an H. v. Kleist richtete, nichts mehr. Hier wurden aus mangelhaften Wolkenschleiern und defekten Versatzstücken Haupt- und Staatsaktionen gemacht, Bedingungen der Verwirklichung avancierten zu Lebensbedingungen des Kunstwerks überhaupt, die Fanfaren erklärte man für „würdiger" als unsere moderne Theaterklingel, für „festlicher", kurz, mit Nebensächlichem wurde ein wahrer Kultus getrieben. Und der schliessliche Erfolg? Bei der Mehrzahl der Deutschen — von Ausländern gar nicht zn reden — hört jenseits von „Tannhäuser-Marsch" und „Braut-Chor" das Verständnis für Wagner auf. Wer mehr erfasst zu haben vorgiebt, heuchelt. Und was gerade vermieden werden sollte, die Heuchelei, die Mode, das blüht und gedeiht in Bayreuth besonders gut. „Wie Kraniche sind sie über Deutschland dahingeflogen," pflegte Lassalle von Schiller und Goethe zu sagen. In Wagner erblickte man nur den Adler, dessen blankes Gefieder man im Strahl der Sonne bewunderte, dessen Stimme man auch zuweilen vernahm, von dem

man aber nie wusste, wohin ihn die Schwingen trugen. In München ist jetzt das Prinz-Regenten-Theater begründet worden, und es geht die Kunde von ihm, es würde das Bayreuther Theater besiegen. Wenn es geschieht, so darf man die Unsummen von Kosten und Mühen, die dort auf eine zweifelhafte Sache verwendet wurden, aufrichtig bedauern, auch den Verlust mancher guten Idee und fruchtbaren Anregung beklagen. Im Prinzip aber muss man seine Genugthuung darüber aussprechen, dass endlich die trügerische Lehre vom allein selig machenden Allkunstwerk gestürzt und der Kunst, die an diesem Koloss versumpfte, eine neue Bahn eröffnet wurde.

III.

Die Idee vom musischen Gesamtkunstwerk hat sich erst sehr allmählich in Wagners Geist geformt, ja, anfangs hatte es den Anschein, als sollte sie niemals seinem Hirn entspringen. Nichts Alltäglicheres, als der Beginn dieses Mannes. Ganz früh, in der Zeit der „Feen“ und des „Liebesverbot“, durfte man ihm — wie die kritische Glosse heut zu heissen pflegt — eine „hübsche Begabung“ zuerkennen. Später, im „Fliegenden Holländer“, in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, konnte er als ein Spross der Romantiker gelten. Der bunte, grelle „Rienzi“ steht als unqualifizierbarer Stilwirrwarr dazwischen. Von irgend einer Umwälzung der gewohnten Verhältnisse ist keine Rede, Wagner weist sogar eine solche Zumutung weit von sich. Die betreffenden Stellen sind nicht zahlreich, aber gewichtig. Am bekanntesten geworden ist der Ausruf, den Wagner 1841 in Paris that. Er hatte eine Sommerwohnung in Meudon ge-

nommen und sich an die Komposition des „Fliegenden Holländer“ gemacht. „Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied,“ so schreibt er, „begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge von statten und laut aufjauchzte ich vor Freude, bei der innig gefühlten Wahrnehmung, dass ich noch Musiker sei.“ Ein anderes Bekenntnis entbehrt nicht eines pikanten Reizes durch die Schicksale, die ihm geworden. In der „Autobiographischen Skizze“ („Zeitung für die elegante Welt“, Nummer 5, 1843) heisst es anlässlich einer Besprechung der „Feen“,: „In den einzelnen Gesangstücken fehlte die selbständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillierte Deklamation von dem Komponisten aller Wirksamkeit beraubt wird. Übelstand der meisten Deutschen, welche Opern schreiben.“ In den „gesammelten Schriften“ wurde dieser Satz gestrichen, ein Beweis, wie bemerkenswert er Wagner erschien. Ein drittes Zeugnis stammt aus derselben Zeit; es ist einem Brief entnommen, den Wagner am 30. Januar 1844 an seinen Freund Gaillard richtete. Er schreibt darin: „Diejenigen, die zuerst diese meiner Opern („Holländer“) kennen lernen, dürfen leicht über mich in einen Irrtum geraten, und glauben, dass die Ausnahme, die ich mir in der ganzen Anordnung dieser Oper, sowohl was den

Text als die Musik betrifft, gestattet habe, mir als eigentliche Regel gelte. Dem ist aber nicht so, und ich kann dies gewiss mit nichts Besserem darthun, als mit einer Hinweisung auf meine Oper „Rienzi“, worin sowohl Sujet als Musik dem Publikum und dem Kritiker klar machen können, dass ich mir durchaus nicht nur in jener, im ‚Fliegenden Holländer‘ vorherrschenden düsteren, ja ich möchte sagen — eigensinnigen Richtung gefalle.“ So komponierte denn Wagner seine ersten Opern in einer keineswegs „eigensinnigen“ Richtung. Die Annahme der Werke vollzog sich ohne jede Schwierigkeit: „Rienzi“ und „Tannhäuser“ waren Zugstücke in Dresden, der „Fliegende Holländer“ gefiel in Berlin. Das ging so weiter, bis die erste Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar den Freunden Wagners Gelegenheit gab, eine neue Kunst zu proklamieren und die Fundamente dazu eben aus diesem „Lohengrin“ herbeizuholen. Aber selbst diese Fanfaren schreckten das Publikum noch nicht allzu sehr. Die Aufsätze von Uhlig und Brendel — das sind die in Betracht kommenden Stücke — bemühten sich, das Neue und Unerhörte des Wagnerschen Schaffens möglichst tief auszuschöpfen und der Welt eine recht deutliche und ergreifende Vorstellung davon beizubringen — allein, sie gelangten über eine rein

allgemeine Erörterung, die Wahres und Schiefes kritiklos durcheinander laufen liess, nicht hinaus. Vor allem — und das war das schlimmste — verweilten sie bei unerheblichen Dingen zu lange und boten so den Gegnern eine willkommene Gelegenheit zu scharfen Rückäusserungen. Anstatt das Hauptgewicht auf die „harmonische Vereinigung von Wort, Ton und Darstellung“ zu legen, die er instinktiv richtig herausfühlte, strengte Uhlig seinen Scharfsinn an, um den „Mangel an Handlung“, die „Formlosigkeit“ der Musik zu entschuldigen, und Brendel war sogar naiv genug zu versichern, dass die Scene im Brautgemach absolut „keusch“ und „rein“ und keinesweg „anstössig“ sei, wie ängstliche Gemüter befürchten zu müssen glaubten. Du lieber Himmel, mit solchen Fadheiten lockten die wackeren Kämpen keinen Widersacher hervor; das ärgerte vielleicht, brachte höchstens in Harnisch, versetzte aber nicht die Geister in Aufwallung. Wenn es also mit einer Kunstrevolution vorläufig nichts war, so lag das an dem Ungeschick derer, die sie anzettelten. Zum nicht geringen Teil aber trug auch Wagner selbst die Schuld. Denn die Werke, die er bis zum Jahre 1850 geschaffen hatte, enthielten von der Idee des Allkunstwerks kaum ein Körnchen. War etwas davon in ihnen vorhanden, so ging es als unbeabsichtigte Würze nebenher. Im all-

gemeinen bewegte sich Wagner durchaus in den Formen der romantischen Oper, ja, er stieg sogar hin und wieder auch unter ihr Niveau hinab, indem er — ich erinnere an das grosse Duett im 2. Akt des „Holländer", an das Finale des 1. Akts von „Tannhäuser" u. s. w. — unverfälscht italienische Töne anschlug. Heut empfinden wir die Opern bis zum „Lohengrin" hin als landesübliche, gangbarste Ware.

Die Situation änderte sich nun mit einem Schlag, als Wagner in Person auf den Schauplatz trat und in seinen Hauptwerken „Kunst und Revolution" (1849), „Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Oper und Drama" (1851) die Grundzüge des Allkunstwerks entwickelte. Ein Erlebnis aus des Meisters frühesten Jahren zeigt uns, wie er schon als Jüngling eine Vereinigung von Poesie und Musik zu gemeinsamer Wirkung träumte. Er berichtet in der „Autobiographischen Skizze" von einem grossen Trauerspiel, das er nach dem Vorbild Shakespeares gedichtet hatte. Noch während er sein Opus mit sehr gemischten Gefühlen betrachtete, lernte er den „Egmont" mit der Musik von Beethoven kennen. Und flugs beschloss er, sein Trauerspiel nicht anders vom Stapel zu lassen, als „mit einer ähnlichen Musik versehen". Die kleine Geschichte ist für Wagner ungeheuer charakteristisch. Sie lässt den späteren Zukunftsmusiker

bereits in der Zelle erblicken. Als Tertianer nämlich macht er hier schon denselben Trugschluss, der ihm nachher so verderblich wird. Die richtige Folgerung wäre die gewesen: „Mein Trauerspiel ist mir nicht gelungen, also — werde ich wohl kein Dichter sein.“ Statt dessen leiht er sich von einer anderen Kunst Hilfe aus und denkt: „Zwei können immer mehr als einer.“ Wie dem auch sei, eine Gewissheit nehmen wir jedenfalls aus dieser Anekdote mit uns: nur die Begeisterung, die brünstige Liebe zur himmelstürmenden Kunst, die Sehnsucht nach einer vollkommenen, restlosen Befreiung des Künstlers haben Wagner getrieben, und diese ungeheuere Sehnsucht ist der Schlüssel zur Erkenntnis seines Werdens. Hanslick begeht eine unerhörte Verleumdung, wenn er Wagner am Wendepunkt seines Lebens von kleinlichen Rücksichten geleitet sein lässt, von Überlegungen, die dem Talent vielleicht geläufig, dem Genie aber sicherlich fremd sind. Er versteht es nicht — oder will es nicht verstehen —, dass Wagner durch die höchste seelische Not auf den Weg gedrängt worden ist, den er dann mit soviel Kraft und unbeugsamem Willen bis zu Ende schritt. Nach seiner Überzeugung — man sollte sie fast für eine halten, so tief ist der Brustton — hat Wagner den „mit seiner Individualität eng verwachsenen Übelstand“ eines Mangels an

selbständiger freier Melodie bald als „inkurabel“ erkannt und ihn zum System „umgebildet“. Abgesehen davon, dass diese pfiffig-kniffflige Handlungsweise, die einem Börsenmakler alle Ehre machen würde, vollkommen gegen Wagners impulsive Natur ist, so belehrt auch ein Blick auf die damaligen Kunstzustände, dass die Wagnerschen Theorieen nicht allein möglich, sondern geradezu gefordert waren. Die Musik war durch die Tradition von Jahrhunderten mumifiziert. Nicht rotes Blut, sondern Staub rieselte durch ihre Adern. Die „Form“ hatte unter den Klassikern ihre höchste Ausbildung erfahren. In den Händen der Epigonen degenerierte sie zur starren leblosen Formel, zum Gefäss, dem der Inhalt fehlte. Ähnlich sah es bei der Wortdichtung aus. Auch hier zehrte ein schwaches Geschlecht von grossen Erinnerungen, betastete die Werke der Vorfahren voll stummen Erstaunens und — fand nicht den Mut, seinem eigensten Wesen deutlichen Ausdruck zu verleihen. Inmitten dieser Larven und Mumien, die jeden frischen Luftzug ängstlich von sich abwehrten, stand nun Wagner, das Herz überquellend von froher Daseinslust, das Hirn durchzuckt von tausend Plänen, begehrend, sich eine neue schöne Welt zu bauen . . . versteht man es nun, da musste etwas geschehen! Dass er im dreisten Zupacken — empfindlich daneben griff, wer wollte ihm das sonderlich übel

nehmen? Zudem hatte Beethoven selbst im vierten Satz der Neunten Sinfonie das Signal zum Anbruch einer neuen Zeit gegeben. Wie nun Wagner sass und die Blicke in sein Inneres senkte, das nach einer universalen Bethätigung verlangte, wie er die Schatten der Ton- und Wortdichtung kraftlos an sich vorüberschwanken sah, wie er überlegte, dass Musik und Poesie so eng verschwistert und schon durch die Werkzeuge ihrer Hervorbringung auf einander angewiesen seien, wie sich ihm so aus einzelnen Stücken ein vollkommenes lückenloses Ganzes zu formen schien, da meinte er auch die Aufforderung im vierten Satz der Neunten Sinfonie nicht mehr missverstehen zu können. Von nun an sollten die Künste nicht mehr fremd und kalt ihre eigenen Wege gehen. Im harmonischen Reigen sollten sie sich zu gemeinsamem Wirken vereinigen und eng verschlungen das erreichen, was der einzelnen versagt bleiben musste.

Man weiss, wie der Meister mit unbeugsamer Energie den einmal erfassten Gedanken verfolgte, ihm immer wieder neue, überraschende Seiten abzugewinnen verstand. Er war eben der unerschütterlichen Meinung, dass auf Beethovens letzte Sinfonie „kein Fortschritt möglich sei“, dass auf sie unmittelbar nur „das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama“, folgen könne, zu dem Beethoven uns den künstlerischen

Schlüssel geschmiedet habe. So brach er in den Werken seiner neuen Periode vollständig mit der Überlieferung und wandte sich erst im „Parsifal“ wieder etwas von der unerbittlichen Strenge der „Nibelungen“ ab. Nach dem „Dichter“ zog er allmählich auch den „Philosophen“, den „Moralisten“, den „Ethiker“ in seine Kreise und zwang sie in den Tanz zum höheren Lobe einer angeblich „dramatischen Wirkung“. Sonderbar jedoch: während gemeinhin der Schöpfer einer neuen Idee allen Anlass hat, ein stolzes und frohes Wesen zur Schau zu tragen, wird Wagner im Verlauf immer gereizter, hastiger, lärmender, bis er endlich an seinem Lebensabend in eine stille Resignation versinkt. Seine letzten Schriften sind müde, mürrisch, nicht sonnig zurückblickend auf eine gelungene That. Sie haben nicht die Frische und Lebendigkeit der „Autobiographischen Skizze“ z. B. und nicht die Schwungkraft der grossen Bekenntnisschriften von 1849, 50 und 51. Der einst unumstössliche Glaube an das Evangelium vom Gesamtkunstwerk ist einer bösen Skepsis gewichen. Aber schliesslich darf man sich eine solche Blösse nicht geben, das Volk will seinen König untadelig sehen. Da berauscht man sich denn künstlich an den alten Ideen; und wenn dann die Wangen glühen, die Augen fiebrisch glänzen, die Pulse höher schlagen, so bildet sich langsam jener Zustand heraus, den man

ehässig die „Pose des alten Wagner“,
as „Histrionenhafte“ an ihm genannt hat.
wischen jenem ersten jubelnden Ausruf:
Ja, ich bin noch Musiker“ des jungen
Vagner und dem trübseligen: „Ich bin
ein Musiker“ des Greises liegt ein
ampf, wie ihn erbitterter gegen sich
nd die Welt noch kein Künstler geführt
at. Nimmt man den Meister ganz
rinzipiell, so macht ihn das Uneigent-
che so gross. Aber, ob er es nun mag
der nicht: neben seinen übrigen Ver-
iensten, die man nicht erst zu erwähnen
raucht, hat er das eine unendliche, die
unst als Lebenssache entdeckt zu haben.
n einigem Abstand davon marschieren
ann seine Bemühungen um die deutsche
per, die er aus der Versumpfung riss
nd wieder auf den Weg brachte: wider
Villen vielleicht. Denn wie sagt er doch
leich in der berühmten „Mitteilung an
neine Freunde“? . . . „Ich schreibe keine
)pern mehr.“

Fassen wir noch einmal Beethovens
Neunte Sinfonie als Ausgangspunkt
er modernen Musik ins Auge.

Während Wagner einen Fortschritt
uf Beethoven kategorisch für unmöglich
rklärte und alles Heil im Musikdrama
uchte, stellte ein anderer Meister eine
ndere Überlegung an. Auch er war
ollkommen überzeugt, dass die über-
ieferten Formen nicht mehr genügten,
m den ringsum aufspriessenden neuen
deen den erschöpfenden Ausdruck zu

verleihen. Aber er dachte so: „Sind die alten Formen der Sinfonie für dich kaum noch mehr als ein hinderndes Gerümpel, nun, so beseitigst du sie eben, verbleibst aber bei der Sinfonie." Dieser Gedanke, den Liszt mit genialer Divination ergriffen hatte, war jedenfalls dem Wesen der Musik gemässer, als Wagners etwas multiformes Allkunstwerk. Ja, wie wir noch sehen werden, er war eigentlich der einzig richtige. Allein, wie Liszt nun wirklich daran ging, die Form für seine Ideen sich nur von diesen Ideen diktieren zu lassen, erschrak er doch. Die heilige Scheu vor der festgefügten Tradition, die in den Menschen gepflanzt ist, erwachte auch in ihm. Wie, wenn er irrte, wenn er nicht abgestorbene Einrichtungen, sondern unverletzliches Gut vernichtete, wenn er nicht rechtmässig eingriff, sondern sich vergriff? Vor diesem unerhörten Beginnen stockte sein Fuss, und zagend blieb er auf der Mitte des Weges stehen.

Es musste erst jemand kommen, der mit frischen Kräften da einsetzte, wo Liszt unter der Last zusammengebrochen war. An Schultern, die stark genug waren, das neue Gebäude zu tragen, schien nun ein Mangel gerade nicht zu sein. Um den genialen Russen Tschaïkowsky hatte sich eine Schule gebildet die — von Liszts Ideen befruchtet — in durchaus modernem Geiste wirkte

Der Böhme Dvořak hatte bereits erstaunliche Proben seiner urwüchsigen Erfindungskraft gegeben. Christian Sinding setzte das Werk fort, das Grieg auf heimischem Boden zu errichten begonnen hatte. Allen dreien war die Gepflogenheit gemeinsam, innerhalb der Form, die zum Schein zwar noch besteht, in Wahrheit aber schon erschüttert ist, bedeutungsvoll einen Gedanken, ein Motiv hervortreten zu lassen, es oft unbemerkt auf dem Grunde eines jeden Satzes ruhen und wirklich jenes Schicksal sein zu lassen, dessen Nebenstrahlungen die übrigen Themen sind. Aber ihnen galt es nur, einen Notbehelf zu finden: über die blosse Ahnung, dass es so nicht weiterging, kamen sie nicht hinaus. Da wandte sich die Aufmerksamkeit einem jungen deutschen Tonsetzer zu, der rücksichtslos die sinfonische Form zerbrochen hatte, ohne entweder dem Musikdrama oder der Programmmusik älterer (Lisztscher) Manier kraftlos in die Arme zu sinken. Dieser Tapfere war Richard Strauss. Und das machte diesen Mann so gross, dass er an seiner Seele die Qualen von Jahrhunderten empfunden hatte. Dessen sind Zeuge sein Leben und seine Werke.

IV.

Richard Strauss ist am 11. Juni 1864 in München geboren. Seine Eltern sind Franz Strauss (geb. 26. Februar 1822), erster Waldhornist im kgl. Hoforchester in München, und Josephine, Tochter des bekannten Grossbrauers Georg Pschorr in München. Seine Schwester Johanna ist drei Jahre jünger (geb. 9. Juni 1867). „Mein Vater Franz war einer der bedeutendsten Vertreter seines Instruments was Schönheit und Grösse des Tones, Vollendung der Phrasierung und Tecknik betrifft," so urteilt der Sohn selbst. Ein guter Freund von mir und trefflicher Musikkenner erzählte mir oft, dass eine Hornkantilene von Franz Strauss geblasen zu den erlesensten Kunstgenüssen überhaupt gehöre. Strauss besuchte 1870 bis 1874 die Elementarschule, absolvierte 1874—82 das Gymnasium und bezog dann die Universität München, der er jedoch nur bis 1883 angehörte. Neben

seiner wissenschaftlichen Ausbildung lief die musikalische Erziehung her. Beides wurde mit dem gleichen Eifer betrieben. Bereits während seines Aufenthaltes auf der Elementarschule nahm er Klavier- und Violinunterricht. Ernsthafter waren schon die Studien, denen er 1875—80 bei dem Hofkapellmeister Fr. W. Meyer in Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentation oblag. Kompositionen von ihm sind verhältnismässig früh aufgeführt worden. Ein Chor aus Sophokles' „Elektra" und ein „Festchor" erklangen bei den Prüfungs-Konzerten des Gymnasiums. 1880 sang die Hofopernsängerin Meysenheim öffentlich drei Lieder von ihm. Am 16. März 1881 spielte die Quartett-Vereinigung Benno Walter zum erstenmal sein Streichquartett op. 2 (A-dur), und am 30. März desselben Jahres brachte Hermann Levi eine 4sätzige Sinfonie D-moll zu Gehör. In der Jugendgeschichte von Richard Strauss fehlt es natürlich nicht an jenen kleinen Zügen, die wir bei den Anfängen grosser Männer kaum noch missen mögen — dass er mit vier Jahren Klavier zu spielen begonnen und mit sechsen eine „Schneiderpolka" (schottisch) in E-dur komponiert habe. Das will nicht viel besagen. Auch ich spielte mit vier Jahren bereits Klavier und komponierte um dieselbe Zeit einen „Fliegenwalzer" (berlinisch) ebenfalls in C-dur (Tonart der Unschuld). Über dieses op. 1 bin ich nicht hinausgekommen.

Dagegen war ich im Schreiben und in der Litteratur in frühster Kindheit das Entsetzen meiner Erzieher und habe es doch schon in litteris zu einem erklecklichen Renommee gebracht. Mit dem „früh krümmt sich“ hat es also nicht viel auf sich. Bemerkenswerter erscheint mir schon die Angabe Straussens, dass er bis 1885, wo er mit Alexander Ritter bekannt wurde, „streng klassisch erzogen wurde, nur mit Haydn, Mozart, Beethoven aufwuchs und soeben erst (nämlich im Jahre 1885) durch Mendelssohn über Chopin, Schumann bei Brahms angelangt war.“ Sagte er's nicht, wir würden es unschwer bald selbst erraten. Meint man etwa, in den ersten Kompositionen wenn nicht schon den ganzen Strauss so doch wenigstens eine Vorbereitung auf ihn, ein kleines Sträusschen nur anzutreffen, so irrt man gewaltig. Ich meines Teils kenne keinen Komponisten, der als Beginnender so wenig eigenes Gesicht zeigte wie Strauss. Und nicht etwa bloss bei seinen allerersten Anfängen, bei jenem ersten unsicheren Tasten, das keinem Meister erspart bleibt. Nein, bis zu „Wanderers Sturmlied“ hin, also bis zu op. 14 und vielleicht noch darüber hinaus ist von einem spezifisch „Straussischen“ auch gar nichts zu spüren. Beethovens C-dur-Sinfonie hat viel von Haydn und Mozart. Das ist wahr. Aber sie enthält auch ein gut Körnlein Beethoven. Wagner ist gewiss erst spät zu

den ihm eigentümlichen Wendungen, Harmoniefolgen, Accordbildungen und Instrumentationseffekten gekommen. Das wissen wir sehr gut. Aber häufig genug stossen wir in seinen Erstlingen auf Stellen, die bereits den späten Wagner erraten lassen. In den „Feen“ z. B. schleppen wir uns lange Strecken durch die trostloseste Musikwüstenei. Plötzlich aber, ehe wir's uns versehen, gleichsam aus dem Hinterhalt, tritt uns der volle Wagner entgegen. Ich erinnere auch an manche Partieen des „Rienzi“, die schon mit echt Wagnerischem Pathos erfüllt sind. Ich gedenke hier des gefühlvollen Doppelschlags, der — an sich etwas Uraltes — als Kennzeichen Wagnerscher Ausdrucksweise später bis zum Überdruss oft, fast grassierend wie eine verheerende Krankheit auftritt. Nichts dem Ähnliches bei Richard Strauss. Überall die grösste Wohlanständigkeit. Solide wie eine deutsche Jungfrau, manierlich wie ein Jüngling in der Tanzstunde, umgänglich wie ein kleiner Knigge, so stellt sich uns die Musik des jungen Richard Strauss dar. Vor mir liegt eine Serenade (Es-dur, Andante) op. 7, „Seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Fr. W. Meyer, Königl. bayer. Hof-Kapellmeister“. Das Werk wird des Herrn Hofkapellmeisters innigstes Gefallen erregt und seinen herzlichsten Beifall gefunden haben. Es kann selbst den Angehörigen der Kgl. Hochschule

in Berlin angelegentlichst und mit gutem Gewissen empfohlen werden. Nur erlaubte Ware, gangbarstes Gut, keine Kriegskontrebande. Man male sich aus, wie der Strauss des „Zarathustra“ z. B. eine derartige Serenade („Sérenade“ heisst es da kokett) gestaltet haben würde! Violinen in den höchsten Lagen, jedes Pult munter für sich arbeitend, glucksende Flöten, brünstig blasende Hörner, glissierende Harfen, dass es einem nur so das Rückenmark herunterrieselt — mit einem Wort, der Übermensch das Übermensch wollüstig umfangend. Wie heiter aber giebt sich gegen dieses geträumte, nur geahnte opus x unser opus 7! Zwar fällt der ganze instrumentale Zauber, den ich eben aus dem Nichts hervorhexte, die Funken, die ich aus dem Feuerstein der Zukunft schlug, kraftlos in sich zusammen, denn die Serenade op. 7 ist nur für Blasinstrumente geschrieben. Immerhin aber würde auch damit der Strauss von heut wahre Weltwunder angerichtet haben. Damals stellte er sie keineswegs an. Das Thema ist unverfälschter Schumann, sanft klagend, geradwegs von den Kinderliedern kommend. Honett und sittsam, wie es sich geziemt, stolzieren die sechzehn vorgeschriebenen Takte einher. Ein wahres Mädchenpensionat. Hier und da ist ein Wagnerscher Einschlag — natürlich der Wagner des „Tannhäuser“ — zu erkennen.

Reizt eine Harmonie einmal schärfer unser Ohr, so rekognoscieren wir sie bald als aus dem „Sommernachtstraum“ entsprungen. Oft stossen wir auf einen Mendelssohn der schlimmsten Sorte — Salonmusik sprechen wir in uns hinein. Nur in der Überleitung zum Tempo primo wird es etwas lebendiger und eigenwüchsiger. Man könnte sagen, ein schwacher Weber . . . da plötzlich fällt einem ein, dass wir den Komponisten des „Heldenleben“ vor uns haben, und unser spärliches Vergnügen wandelt sich in ungläubiges Kopfschütteln. Das Violinkonzert D-moll op. 8 ist in der letzten Zeit wieder ans Tageslicht gezogen und von einigen Geigern mit Erfolg gespielt worden. Der Mangel an wertvollen Erzeugnissen auf diesem Gebiet mag dazu beigetragen haben. Ich will nicht sagen, dass es schlecht sei — schlecht kann man auch die „Serenade“ nicht nennen. Nur ist es um kein Haar bodenständiger als jene. Waren dort Schumann und Mendelssohn die Leiter, so zieht über den Himmel dieses Werkes Beethoven als führender Stern. D. h. vor allem in den beiden ersten Sätzen; der letzte — ein Rondo — mischt klassische Heiterkeit mit den romantischen Neckereien eines Sommernachtstraums. Echt Beethovensch ist gleich das erste Thema des Allegro in seiner straffen, rhythmisch geraden Haltung. Rhythmik und knapper Aufbau sind überhaupt die Vorzüge der

Straussschen Jugendwerke. In der Kantilene ist Strauss weniger glücklich. Da spinnt er den Faden zu lang, fast unendlich dünkt uns seine Abwickelung. Zudem fehlt ihm die schlichte Innerlichkeit des geborenen Lyrikers. Was im Keim aber schon brustkrank ist, wird im Aufblühen auch nicht lungenkräftiger. Statt seliger Schwelgerei breitet sich eine duselige Sequenzenüberschwänglichkeit aus, und der Komponist — ob er nun mag oder nicht — langt schliesslich bei der Oper an. In den rettenden Port läuft auch Strauss mit seinen langsamen Sätzen. Reminiscenzen an Weber und den frühen Wagner tauchen überall auf und helfen über so manche Klippe freundlich hinweg, an denen der seines Weges ungewisse Wanderer sonst kläglich gescheitert wäre. Fünf ansprechende Stimmungsbilder für Klavier op. 9 und ein Cyklus von acht Liedern aus „Letzte Blätter“ von Herm. von Gilm op. 10 bergen artige Einfälle und feine Stimmungen. Aber auch nicht mehr. Auch hier pendelt Strauss haltlos zwischen Raff, Schumann und Wagner hin und her. Das kleine Stück „An einsamer Quelle“ ist Salonmusik, wie sie jeder gebildete Klaviervirtuose schreibt. Zart und duftig klingt die „Träumerei“ — wenn nur nicht das „Naht euch dem Strande“ aus „Tannhäuser“ so fatal dazwischenführe. Strauss kommt eben von einem gewissen Grundton nicht los, der immer

durch die Studienarbeiten begabter Kompositionsschüler zu summen pflegt ... ich möchte ihn den „guten Ton“ nennen.

Damit wird es auch in der Folge nicht anders. Den Winter von 1883 auf 84 verbringt Strauss in Berlin. Bis hierher verfolgt ihn das Glück, Kompositionen von sich an den vornehmsten Stellen gespielt zu hören. Eine Ouvertüre C-moll führt Radecke mit der Kgl. Kapelle auf. Hans v. Bülow wird auf den jungen Künstler aufmerksam. Er setzt dessen Serenade auf den Spielplan der reisenden Meininger Hofkapelle. Im Frühjahr 1885 versucht sich Strauss zum erstenmal an einem grösseren Werk als Dirigent. Auf Anordnung Bülows leitet er eine 4sätzige Bläsersuite (Manuskript) ohne jegliche Probe in der Münchener Matinee der Meininger. Am 1. Oktober 1885 engagiert ihn Bülow als Musikdirektor nach Meiningen. Dort dirigiert er seine Sinfonie F-moll op. 12 und spielt unter Bülows Leitung das Klavierkonzert C-moll von Mozart. In diese Zeit fallen an grösseren Kompositionen: ein Hornkonzert op. 11, die F-moll-Sinfonie op. 12 (erste Aufführung unter Theodor Thomas in New-York am 13. Dezember 1884), ein Klavierquartett op. 13 (preisgekrönt vom Berliner Tonkünstler-Verein) und „Wanderers Sturmlied“ (Goethe) für 6stimmigen Chor und grosses Orchester op. 14. „Wanderers Sturmlied“ macht bei weitem den be-

deutendsten Eindruck. Ist es auch noch nicht Straussisch — höchstens ein das ganze Werk durchziehendes, leidenschaftlich in Triolen aufstrebendes Motiv gemahnt leis an den „Zarathustra“ —, so ist es doch sicherlich ein kräftiger Versuch, sich aus dem Bannkreis der Lehrmeister zu retten und auf eigenen Füssen zu stehen. Wenn Strauss als Stationen seiner Entwickelung bis zur Bekanntschaft mit Alexander Ritter die Namen Haydn — Mozart — Beethoven — Chopin — Schumann — Brahms verzeichnet, so ist er in „Wanderers Sturmlied“ gewiss bei Brahms angelangt. Von Brahmsscher Herbheit, hart, unsinnlich ist die Musik, bis der „Charitinnen“ liebliches Spiel in dem Komponisten auch sanftere Töne erweckt. In friedlichen Harmonieen — aus den Schlüssen von „Zarathustra“ und „Heldenleben“ uns wohlbekannt — steigt der Gesang zum Himmel. Dem düsteren D-moll des stürmischen Anfangs setzt sich ein verklärendes D-dur am Schluss entgegen. Die F-moll-Sinfonie hat ein rhythmisch sehr hübsch gemachtes Scherzo. Das Andante cantabile geht tiefer als z. B. das Lento ma non troppo aus dem Violinkonzert. Das Andante des C-moll-Quartetts fesselt durch eine grosszügige, bei allem Schwung doch nicht phrasenhafte Melodik. Sonst aber gilt auch hier die Bemerkung: „Sonderbar indifferent, verwunderlich vor allem bei der verhältnismässig hohen Opuszahl.“

Voreilig könnte man daraus schliessen, dass diese Indifferenz Straussens wahrer Charakter sei und die gigantischen Stücke der späteren Periode nur Produkte einer ins Unheimliche gesteigerten Technik, eines Raffinements, das mit seiner äusseren Pracht die innere Hohlheit verdeckt. So ist in der That geurteilt worden. Ja, ein Kritiker, der plötzlich Strauss als kongenialen Bruder entdeckte und heut mit ihm Arm in Arm sich öffentlich zeigt, schrieb noch nach dem „Zarathustra" in der „deutschen Rundschau", dass eine Kunst, die nur der Technik wegen da sei, überhaupt nicht Kunst genannt zu werden verdiente. Nach seiner Meinung war Strauss also so eine Art von „Rosenthal der Komposition". Wir allerdings wussten schon längst, dass jenes Phänomen der Indifferenz eine Folge der strengen musikalischen Erziehung war. Oder anders. Strauss musste erst alle Meister an sich erdulden, ehe er wählte. Nämlich keinen von ihnen, sondern sich selbst. So baute er denn, als er mit der Tradition und den überlieferten Formen brach, nicht auf Sand. Sein Werk war fest gefügt auf gutem Grunde. Und derjenige, der ihm dabei wacker mithalf, war der getreue Eckart der Neudeutschen, war Alexander Ritter. Strauss schreibt in seiner autobiographischen Skizze: „Bekanntwerden mit Alexander Ritter, der ihn durch langjährige, liebevollste Bemühungen und Belehrungen endgültig

zum Zukunftsmusiker gestempelt hat, indem er ihm die kunstgeschichtliche Bedeutung der Werke und Schriften Wagners und Liszts erschlossen. Ihm dankt er allein das Verständnis dieser beiden Meister, und er hat ihn auf den Weg gewiesen, den er nun selbständig zu gehen imstande ist. Er hat ihn auch in die Lehren Schopenhauers eingeführt.“ Dass Ritter Strauss zum Zukunftsmusiker „gestempelt“ habe, klingt etwas gewaltsam. Schliesslich bedurfte es bei Strauss gar nicht mehr des Zwanges. Ritter konnte keine Zukunftsmusiker aus dem Boden stampfen. Auch Fritz Lienhard wird keine Zukunftsdichter machen, und wenn er noch so schön predigt. Ritter wird den äusseren Anstoss dazu gegeben haben, dass endlich zum Durchbruch kam, was schon lange in Strauss schlummerte. Und auch da mache ich wieder eine kleine Anmerkung. Straussens Dankbarkeit gegen Ritter in Ehren, sie ziert ihn. Sollte aber nicht Hans v. Bülow weit mehr gewirkt haben, als Strauss selbst vielleicht zugiebt? Oder zuzugeben vermag? Ritter war ein verworrener Denker, ein unklarer Kopf. Eine Natur, die nach dem Höchsten strebte, der es aber zu einem Mentor am nötigsten fehlte, nämlich an der Erkenntnis ihrer eigenen Beschaffenheit. Dagegen Hans von Bülow, ein Mensch ausgerüstet mit einem kühlen, scharfen Verstand, nie in den Dingen

untergehend, sondern stets sich über sie erhebend. Ein Künstler, der es fertig bekam, eines Tages zu verbrennen, was er bisher angebetet. Immer in der Entwickelung, im Kampf mit sich und den auf ihn einstürmenden Erscheinungen. Zudem ausgerüstet mit einem ungeheuren Spürsinn auf junge Talente. Mit einem Wort, wie kein anderer ausersehen, einen Werdenden wie Richard Strauss zu stützen und aufzurichten. Bülow ist es auch gewesen, der zuerst Tschaïkowskis Genialität erkannte und auf ihn hinwies. Man lese das in seinem Briefwechsel nach. Zudem gesteht Strauss in seiner autobiographischen Skizze: „Oktober 1885 täglich Proben der Meininger Hofkapelle unter Bülows Leitung, worin ihn Bülow zum Dirigenten in seinem und Wagners Sinne erzogen hat." Dass hiermit auch eine Einführung in seine und Wagners Anschauungen verknüpft war, ist selbsverständlich. Wie dem auch sei, Ritter oder Bülow, jedenfalls ist hier ein wichtiger Einschnitt im Leben Straussens. Er nimmt von alten Göttern und Tafeln Abschied und begiebt sich auf die Fahrt nach einem neuen Land.

Noch freilich nicht mit vollen Segeln. Noch zögert sein Kiel. „Langjährig" nannte ja Strauss die Bemühungen und Belehrungen seines Meisters. Die neue Lehre wirkte nur langsam. Seiner Burleske D-moll (ohne Opuszahl) für Klavier

und Orchester merkt man den Verkehr mit Ritter nicht an. Ebensowenig der sinfonischen Phantasie G-dur op. 16 „Aus Italien" (eine Frucht der Reise nach Rom und Neapel im April und Mai 1886, erste Aufführung im Frühjahr 1887 in München unter eigener Leitung), der Violin-Sonate Es-dur op. 18 und den sechs Liedern op. 19 (nach Texten des Ad. Friedr. v. Schack). Erst mit den drei „Tondichtungen" (das ist jetzt die stehende Bezeichnung) „Don Juan" (nach N. Lenau) op. 20 für grosses Orchester (komponiert 1888, erste Aufführung in Berlin unter Bülows Leitung), „Macbeth" (nach Shakespeares Drama) op. 23 (komponiert im Sommer 1887, erste Aufführung in Weimar 1890) und „Tod und Verklärung" op. 24 (komponiert 1889, erste Aufführung gelegentlich der Tonkünstlerversammlung in Eisenach 1890), springt der ganze Strauss aus den lästigen Fesseln einer drückenden Tradition als eine Persönlichkeit heraus. Farbig und voll schöner Stimmungen war jene sinfonische Phantasie „Aus Italien" wohl. Man merkt ihr an, dass der Komponist im Vaterland Verdis wandert. Der erste Satz („Auf der Campagna") bringt anmutige Bilder aus dem sonnigen Süden, der dritte malt mit kecken, munteren Strichen neapolitanisches Volksleben, wobei dem Komponisten das italienische Lied „Funiculì Funiculà" treffliche Dienste

leistet. Im zweiten Satz („In Roms Ruinen“) taucht ein sonderbares Motiv auf:

Man braucht nur

zu lesen, und man steht plötzlich mitten im „Zarathustra“. Welch anderer Geist aber spricht nun im Gegensatz zu diesem Werk, das ebenso gut auch ein Nicodé z. B. geschaffen haben könnte, aus Straussens drei ersten „Tondichtungen“! Dessen sind wir gewiss: es redet ein Mann zu uns, der über alle Schranken hinweg sich durchsetzt. Ein Mann, der das Leben bis in seine Tiefen kennt und sich nicht scheut, in seinen Werken es auch bis in die Abgründe hinein zu beleuchten. Ein Mann, der den Horizont sich frei macht, wenn es sein muss mit Gewalt und Rohheit. Ein Mann, der über Kleinigkeiten hinweg den Blick auf das bedeutungsvolle Grosse richtet und den tiefsten und geheimsten Zusammenhängen nachspürt. Eine ungeteilte Menschlichkeit, die es nicht über sich gewinnt, der Tradition, der guten Sitte die Wahrheit zu opfern. Man hat das Bewusstsein, dass hier ein Auserwählter in einer neuen Sprache zu uns redet.

Das ist kaum noch Musik in hergebrachter Weise. Dass es deshalb etwas Aussermusikalisches sein müsse, folgert mancher mit Unbedacht. Es vollzieht sich der Bruch mit jeglicher Tradition. Sinfonische Formen erkennt man nicht mehr. Dafür hält dieses Kunstwerk eine grosse Idee zusammen. Von ihr sind die einzelnen Teile durchdrungen. Da bekommen wir keine Andantes, Scherzi und Finales zu hören, da wird es nicht bald lustig, bald traurig. Sondern es erblüht in seiner ganzen Fülle und Unteilbarkeit ein Menschenleben, das in seiner Kunst die Erlösung findet. Bei den Forderungen der sinfonischen Form hinsichtlich der Ausdehnung des Themas, seiner regelmässigen Wiederkehr und Durchführung verstand es sich von selbst, dass Geschlossenheit in sich das oberste Gebot war und hiermit verknüpft leichte Fasslichkeit. Solche Melodieen konnte man bequem nach Hause tragen. Man vermochte sie nachzusingen, auf irgend einem Instrument nachzuspielen. Stets bekam man davon eine deutliche Vorstellung, wie sie im Orchester sich machen würden. Der Eindruck also blieb. Bei Strauss ist das anders. Wie das Menschenschicksal, dessen Abbild, Überwindung und endliche Verklärung ein Kunstwerk bedeutet, nur eins ist und einzig verschiedene Seiten seines Charakters aufzeigt, so hat seine Sinfonie nur einen Satz, ein Urthema und dessen

Verwandlungen. Die Folgerungen eines solchen Prinzips ergeben sich nunmehr von selbst. Das moderne Kunstwerk ist einfach, aber nicht simpel. Der Grundgedanke ist einfach. Seine Einfachheit ist die Summe von vielen Erfahrungen, ein Zeichen grosser Kämpfe und Duldungen. Es steht im Besitz aller Weisheit über der Weisheit. Es hat die Heiterkeit des schuldvollen Menschen, die einem Meere ähnelnd unergründlich tief ist. Es ist in seiner Einfachheit keine Rückkehr zur Natur, sondern eine Ankunft bei der Natur. Es befriedigt jegliches Verlangen. Sein Gedanke ist erhaben einfach, von wundervoller Grösse. Seine Vollendung in der Kontrapunktik und Orchestration — jene Summe von vielen Erfahrungen, jenes Zeichen grosser Kämpfe und Duldungen — noch nie erreicht.

Ich sprach schon von dem Ausgang, den die Programmmusik bei Beethovens Neunter Sinfonie genommen. Dass Richard Strauss diese musikgeschichtliche Entwickelung an sich selbst durchmachte, ist begreiflich, ebenso der Umstand, dass der Verkehr mit Alexander Ritter (oder mit Bülow, was dasselbe ist) Strauss nach der Lisztschen Seite hin getrieben haben musste. Fest steht wenigstens die Thatsache: während seiner zweiten Periode, die ich von dem Bekanntwerden mit Ritter (1885) bis zu dem „Heldenleben“ (1898) führe, ist Strauss hin-

sichtlich der Programmmusik vollständig mit sich ins reine gekommen. Es sind dreizehn Jahre eines Kampfes von unerhörter Erbitterung, einer Läuterung und Selbstreinigung von bewundernswerter Härte und Aufrichtigkeit. Von dem Musikdrama „Guntram“ (op. 25) abgesehen, hat Strauss in dieser ganzen Zeit nichts Anderes betrieben, als den Ausbau der sinfonischen Dichtung. Nach den drei ersten seiner Tondichtungen, von denen „Tod und Verklärung“ die weitaus bedeutendste und ergreifendste ist, behandelt Strauss bereits in vollständig freier Form ohne besondere Anlehnung einen charakteristischen Typus, einen menschlichen „Fall“ in seinem „Till Eulenspiegel“ op. 28 (komponiert 1894, erste Aufführung in Köln unter Wüllners Leitung 1895). Der „Till Eulenspiegel“ ist das Werk, mit dem er zum erstenmal weithin durchdringt. Ein volkstümlich frischer Zug und ein kecker Humor, der sich nicht wie später im „Don Quixote“ zu greller Fratzenhaftigkeit überschlägt, erwerben der in Kolorit und Durchführung gleich exquisiten Schöpfung viele Freunde. Mit dem „Zarathustra“ op. 30 (komponiert 1895, erste Aufführung am 27. November 1895 in Frankfurt unter eigener Leitung) giebt Strauss als Parallele zu Nietzsches berühmtem Buch das Bild eines Menschen, der das Leben überwindet, um zu einem höheren Dasein zu gelangen. Nachdem er im „Don Qui-

xote“ op. 35 (komponiert 1897) die Kehrseite zu der goldenen Medaille eines Helden gezeigt, tritt er endlich mit dem „Heldenleben“ op. 40 mit seinen beiden Füssen ganz auf eigenen Boden. Der Unterschied zwischen diesem Werk und dem op. 14, das Strauss’ zweite Periode einleitete, ist mit Händen zu greifen. Ungeheuerlich wie die Masse, in denen es sich erstreckt, sind gleich die äusserlichen Mittel, die da aufgeboten werden. Ein Orchester, wie es Strauss jetzt in Bewegung setzt, sieht so aus („Heldenleben“): 16 erste und 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncelle, 8 Kontrabässe, 1 kleine Flöte, 3 grosse Flöten, 3 Oboen, 1 englisch Horn (auch 4. Oboe), 1 Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, 1 Bass-Klarinette, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott, 8 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tenortuba, 1 Basstuba, Pauken, grosse Trommel, kleine Militärtrommel, grosse Rührtrommel, Becken, 2 Harfen. Die Tondichtung zerfällt in sechs Hauptteile: I. Der Held. II. Des Helden Widersacher. III. Des Helden Gefährtin. IV. Des Helden Walstatt. V. Des Helden Friedenswerke. VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung. Ausgerüstet mit stolzer Kraft, unbeugsam in seinem Willen tritt der „Held“ — oder der „Mensch“ überhaupt, indem man das Leben als einen Kampf betrachtet, — hervor. Von seinem Wesen geht ein festlicher Glanz aus. Trotzige Männlichkeit paart sich

mit Zartheit, Rücksichtslosigkeit im Durchsetzen der Persönlichkeit mit Ehrfurcht und frommer Scheu. Strahlend in jugendlicher Schönheit, mit geöffneten Armen, bereit, unendlich reich zu beschenken und unendlich viel zu empfangen, steht er im Thor der Welt und ruft frohlockend in sie hinein. Was tönt ihm daraus zurück? Ein trübes Gekreisch, ein widerliches Stimmengewirr. Das sind seine „Widersacher", die von der Herrlichkeit seiner Erscheinung betroffen zusammenfahren und in ohnmächtigen Wutausbrüchen ihr Zittern um die gefährdete Macht zum Ausdruck bringen. Erstaunt zuerst steht der Held. Er glaubt seinen Ohren nicht. Er versteht den kleinlichen Grimm nicht. Kam er denn nicht, um zu schenken? Und sie weisen seine Gaben zurück? Da dämmert in ihm die schmerzliche Erkenntnis auf, dass er denen da umsonst begegnete. Sanft klagend kehrt er sich zur Seite und beweint eine tote Hoffnung. Da tritt ihm ein anderes Bild entgegen, „des Helden Gefährtin". Ein Weib, seiner wert in der Fülle ihres kraftvollen Lebens. Seine Aufmerksamkeit ist geweckt. Er naht sich ihr mit Freimut, sie zieht sich vor seinen Werbungen still zurück. Ein Liebesspiel beginnt, in dem sich beide nach Art von Raubtieren umkreisen, Blick in Blick gebohrt, jeden Augenblick bereit zum verderblichen Sprung. Es ist ein Sehnen und Verlangen, ein Andrängen und Zurück-

weichen, ein Aufbegehren und Nachgeben. Endlich münden beider bis zur Siedehitze entfachte Leidenschaften in einen mächtig dahinfliessenden Strom von Liebesseligkeit und Liebesraserei. Allmählich beruhigen sich ihre Pulse. Ein zartes Liebesglück hebt an, ein Entrücktsein aus allem Irdischen, eine Träumerei, in die — nunmehr gedämpft und abgestumpft — aus weiter Ferne die grellen Stimmen der Widersacher kraftlos hineintönen. Ein Trompetensignal erklingt. Der Held horcht auf. Eine zweite Fanfare. Der Held springt empor. Das ist die Schlacht! Aus den Armen der Geliebten, deren anfängliches Zagen angefeuert von dem Kampfesmut des Helden sich in feste Zuversicht seines endlichen Triumphes verwandelt, reisst er sich gewaltsam los. Mit unerbittlichem Realismus enthüllt „des Helden Walstatt“ die Schrecken und Entsetzen einer Schlacht. Voll ungeheurer Wut und Feindseligkeit prallen im Kampf die Gruppen auf einander. Grausige Bilder menschlicher Tollheit ziehen an uns vorüber. Hierhin und dorthin, auf und nieder wogt das Getümmel. Endlich vermag der Feind dem übermächtigen Andrang des Helden nicht mehr standzuhalten. Tiefaufatmend bleibt er siegreich auf der Walstatt allein. Jetzt, da er in der Schlacht obgesiegt, offenbart uns der Held eine zweite Seite seiner Thätigkeit, die Fähigkeit und den Drang, in „Friedens-

werken“ schaffend für die Menschheit zu leben. Aber das gleiche Unverständnis, das ihm sofort bei seinem ersten Auftreten entgegengebracht wurde, droht dem Helden auch hier. Des Helden Friedenswerke bleiben unbeachtet und unbelohnt. Eine trübe, resignierte Stimmung bemächtigt sich des Helden. Freundliche Klänge aus der fernen Kindheit dringen an sein Ohr. Sie ziehen ihn mit Zaubergewalt fort aus der Welt in den Frieden der Natur. Wohl flackert es noch manchmal in ihm auf, wenn er des Lebens gedenkt. Dann glätten süsse Erinnerungen die gefurchte Stirn. Versöhnt und befreit findet er in ländlicher Beschaulichkeit seine Vollendung . . . Nach dem „Zarathustra“ war es mir klar, dass hier ein eigenartiger und unerhört kühner Geist nach Ausdruck rang. Und dies sichere Gefühl trieb mich damals zu der Frage: „Warum denn frei nach Nietzsche?“ Ich hoffte nicht, dass ich darauf so schnell die denkbar schönste Antwort, eben jenes „Heldenleben“ erhalten würde. Strauss leidet nämlich an Rückfällen und liebt es, vielleicht aufgereizt von wohlmeinenden Freunden, von Zeit zu Zeit den genialen Neuerer zu spielen, an einem vergnüglichen „épater les bourgeois“ sein Behagen zu pflegen. So war der „Don Quixote“ ein Rückfall, vor allem anrüchig durch das Geschrei einiger Freunde, die jeden genialen Scherz gleich für eine

Offenbarung zu erklären pflegen. Soll denn ein Komponist nicht auch einmal witzig sein dürfen? Die Jünger des Meisters freilich heucheln Begeisterung und lieben es, im Gefolge eines Schaffenden lärmend einherzuschreiten. Verständlicher wäre mir ihr Gebaren schon, wenn sie in feiner List solche Rückfälle in den Himmel höben. Wenn sie sich bestrebten, den Blick von dem Schauspiel abzulenken, dass Strauss in schwachen Augenblicken in die alte Manier kraftlos zurückgleitet. Und das gerade kennzeichnet die Halbnatur Strauss', dass an seiner einen Hand die Vergangenheit zieht, an der anderen die Zukunft. Weimarer Jugenderinnerungen wirken lange und mit geheimer Macht nach. Man überwindet sie nicht leicht. Trotzdem also das „Heldenleben“ mit allen Traditionen bricht und aus den überlieferten Formen kühn und herrlich sich erhebt, als ein rechtes Werk der Zukunft aus dem lebendigsten Leben erwächst und jedes Vorbildes entbehrt, eins hat mich an ihm stutzig gemacht. Nach einem kämpfenden und siegendem Dasein, nach Widersachern, Gefährtin, Walstatt und Friedenswerken geht der Held, angeekelt von der Welt, in die Einsamkeit, um dort seine Vollendung zu finden. Und nicht als Sieger verklärt er sich, nicht als ein seltener Mensch, zu dem die Welt kommt. Er ist unterlegen. Hier steigen die bösen Schatten der „Nibelungen“ auf. Nach

soviel freudiger Lebenskraft und Siegeslust eine tief pessimistische Resignation. Und dass nicht etwa dieser Abschluss eines billigen Effektes auf das Publikum halber gewählt ist, dass er in der innersten Überzeugung Strauss' begründet liegt, wird an der eigenmächtigen Korrektur offenbar, die Strauss im „Zarathustra" vornahm. In das lichte H-dur der Violinen tönt dumpf grollend das C der Bässe. Das bedeutsamste aber ist, das C behält gegen das H Recht! Diese Flucht aus der Welt ist etwas Vergangenes. Es ist christlich . . .

In seinen Liedern, die zwischen den gigantisehen Tondichtungen stehen wie zarte Blumen unter ragenden Baumriesen, findet Strauss naturgemäss weniger Gelegenheit, sich auszuleben. Thut er es doch, so ergiebt sich eine orchestrale Überladung des Klaviers, die trotz des Aufwandes nicht erreicht, was sie will. Oder er greift zu dem Lied mit Orchesterbegleitung, das — halb musikdramatische Deklamation, halb sinfonische Dichtung — die menschliche Stimme im besten Fall als entbehrlich, manchmal aber als ein offenbares Hindernis erscheinen lässt. Wie dem auch sei, eins ist auch hierbei festzustellen: die Ausschöpfung des Textes bis auf den letzten Tropfen und im Vergleich zu der allgemein epigonenhaften Physiognomie der früheren Gesänge ein scharf umrissenes Profil. Wundervoll sind die beiden ersten Stücke

ıus op. 29, „Traum durch die Däm-
nerung“ — eine sehnsuchtweiche Melodie
iber wogenden Harmonieen — und
,Schlagende Herzen“ mit der pikanten
Tonmalerei bei dem jedesmal wieder-
:ehrenden „Kling klang“. Unter den
Liedern des op. 37 möchte ich dem
,Herr Lenz“ betitelten den Preis geben.
Da steht nicht nur geschrieben:
,Im übermütigen Frühlingston“, es ist
ibervoll des seligsten, sonnigsten Früh-
ingsglanzes. Ein Jauchzen erhebt sich
laraus, als sänge Herr Walther von der
Vogelweide sein lenzliches Lied.

Seit dem 1. Oktober 1898 hat
Richard Strauss seinen Wohnsitz in
Berlin. Als Kapellmeister der Kgl. Hof-
per nimmt er im Berliner Kunstleben
ine entscheidende Stellung ein, nach
llen Seiten hin befruchtend und selbst
vieder angeregt durch die Menge der
Gesichte, die sich hier zusammenfinden.
Als Tondichter kann er darauf rechnen,
hne Voreingenommenheit und weithin
ngehört zu werden. Ein neues Werk
von ihm ist in Berlin und in der ganzen
Welt ein „Ereignis“. Und ist man auch
ıoch ein gutes Stück davon entfernt, ihn
inhellig zu preisen, halten sich Ablehnung
ınd Zustimmung so ziemlich das Gleich-
gewicht, so beweist das eben nur, dass
nan ihn sehr ernst nimmt und von
seinem Wert eine deutliche Vorstellung
ıat. Als Dirigent hat sich Strauss in
len letzten zehn Jahren ungeheuer ent-

wickelt. Ja, es mag merkwürdig erscheinen, dass diese Begabung bei ihm weit früher und freudiger anerkannt wurde, als seine tondichterische. Schliesslich aber hatte schon Hans v. Bülow genau gewusst, warum er ihn in seine Zucht nahm. Als Bülow im November 1885 von Meiningen fortgeht, wird der Schüler würdig befunden, den Meister zu ersetzen. Bis zum 1. April 1886 ist Strauss alleiniger Leiter des Meininger Hoforchesters. In dem Masse, wie sein Ruf als Komponist steigt, wächst bei ihm auch das Bedürfnis, von einer Basis aus zu schaffen und anfeuernd für die Ausbreitung seiner Schöpfungen zu wirken. Diese Grundlage sind für ihn die Stellungen, die er an den Theatern in München (1. August 1886 bis 31. Juli 1889 und 1. Oktober 1894 bis 1. Oktober 1898), Weimar (1. Oktober 1889 bis Anfang Juni 1894) und Berlin (seit 1898) bekleidet, Als Musikdirektor am Kgl. Hoftheater in München leitet er kleine Opern wie „Johann von Paris“, „Così fan tutte“, „Maskenball“, „Barbier von Bagdad“ u. a. Grössere Aufgaben treten an ihn in Weimar heran. Er dirigiert dort den „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“, „Meistersinger“ und Werke jüngerer deutscher Meister. Im Sommer 1894 dirigiert er in Bayreuth den „Tannhäuser“. Für den Winter 1894—1895 wird ihm die Leitung der grossen Philharmonischen Konzerte in Berlin

ibertragen. Wenn es ihm hier nicht ge-
ingt, die abtrünnigen Scharen in die
Räume der Philharmonie zurückzulocken
ınd gegen Weingartner erfolgreich anzu-
kämpfen, so ist das nicht seine Schuld.
Das Publikum stand damals unter dem
Eindruck, dass mit dem Tode Bülows
alles vorbei wäre. Ein planloses Wett-
dirigieren von berufenen und unberufenen
Künstlern aus aller Welt hatte die Sache
so arg verfahren, dass Strauss in einem
kurzen Winter hier unmöglich Besserung
schaffen konnte. Jedenfalls geht er aus
dieser Winterkampagne nicht als Besiegter
hervor. Im Gegenteil. Es häufen sich
die Anträge; selbst aus dem Ausland
kommen Aufforderungen. So giebt denn
Strauss im Jahre 1895 Konzerte in Buda-
pest, Berlin (Wagnerverein) und Leipzig
(Lisztverein). 1896 dirigiert er auf dem
Musikfest in Düsseldorf und in Brüssel,
Lüttich, Köln, Düsseldorf, Leipzig, Mos-
kau. 1897 ist er in Amsterdam, Barce-
lona, Brüssel, Hamburg, London, Paris
— begleitet teilweise von seiner
Gattin Pauline Strauss-de Ahna,
Tochter des bayerischen Generals Adolf
de Ahna, und 1898 in Zürich und
Madrid. Dass er auf diesen Reisen
gleichzeitig auch ein trefflicher Für-
sprecher seiner Werke ist, bedarf wohl
nicht der Versicherung. Und fragt man,
wie ist Strauss als Dirigent? Dem Ton-
dichter Strauss kongenial. Immer den
Blick auf die grossen Zusammenhänge

gerichtet. Kleinigkeiten hebt er nicht gewaltsam, ich möchte sagen, kokett hervor. Gilt es aber einmal, ein Motiv von unscheinbarer Gestalt und doch wichtig für den Gesamteindruck aus dem Orchester herauszuholen, so thut er es gewiss mit der souveränen Sicherheit des unumschränkten Orchesterherrschers. Eine Augenweide ist seine Stabführung nicht. Er verschmäht es, Modedirigenten Konkurrenz zu machen, eine schmachtende Locke verführerisch sich in die blasse Stirn zu drehen und mit seinen weissen Zauberhänden geheimnisvolle Figuren in die Luft zu malen. Seine Bewegungen sind hart und eckig. Eine Steigerung markiert er mit hastigem Einknicken der Knie. Er schwebt mit ausgebreiteten Armen über dem Orchester wie eine Spinne über ihrem Opfer. Er hat seine Leute so fest in der Gewalt, sich so in sie gesaugt, dass er das Kunststück fertig bekommt, in einer Probe einem so abgearbeiteten und vielgeplagten Instrumentalkörper wie dem Philharmonischen Orchester in Berlin seine Auffassung einzuprägen. Mit den Neueinstudierungen von „Wildschütz“ und „Così fan tutte“ hat er wahre Meisterleistungen vollbracht. Weit davon entfernt, einseitig vielleicht nur Wagnersche Opern mit seiner besonderen Liebe zu umgeben, versenkt er sich vielmehr inbrünstig in jedes Werk und geniesst — möge es ein segensreiches Beispiel sein! — selbst die „Fledermaus“ von

Johann Strauss mit reinem Entzücken. Rezitationen des „Enoch Arden“ op. 38 gaben gelegentlich auch den Anlass, Strauss Klavier spielen zu hören. Was soll man anders davon sagen, als was von ihm überhaupt gilt: „Ein ganzer Mann“.

V.

Auf einer Reise nach Griechenland, Ägypten und Sizilien, wohin ihn im Frühjahr 1892 eine heftige Lungenentzündung trieb, reifte in Strauss der Plan zu einem Musikdrama. Der erste Aufzug des „Guntram“ wurde am 29. Dezember 1892 in Kairo begonnen und am 27. Februar 1893 in Luxor (Oberägypten) vollendet. Der zweite Aufzug wurde am 4. Juni 1893 in Villa Blandine, Ramacca (Sizilien) abgeschlossen, der dritte am 5. September 1893 in Marquartsstein (Oberbayern). Die erste Aufführung fand am 12. Mai 1894 mit Heinrich Zeller in der Titelrolle und Pauline de Ahna — damals Straussens Braut — als „Freihilde“ in Weimar statt. Das Werk mit seinem auf ideale Schönheit gerichteten Streben erweckte die Teilnahme der ernsten Kunstfreunde, vermochte aber beim Publikum einen dauernden Erfolg nicht zu erringen. Alle Gebiete umfasste Strauss mit seinem Schaffen. Alle Formen hatte er als erlösende Zeichen

achtvoll auf sich wirken lassen. Die
infonie erfüllte sein Sehnen nicht.
icht die Oper. Unversehens aber er-
uchs ihm aus seinem rastlosen Suchen
was Neues. Eben die sinfonische
ichtung. Redet man von Richard Strauss,
meint man Richard Strauss, den
rogrammmusiker und unterdrückt
so stillschweigend einen Teil seiner
raft. Das von ihm erweiterte und be-
icherte Orchester ist allein das In-
rument, mit dessen Hilfe er sein
nerstes erschliessen kann. Und wie
s in seiner Seele wuchs und zunahm,
nahm auch die Ausdrucksfähigkeit
eines Orchesters zu. Unerhörte Kom-
inationen und Klangeffekte zauberte er
us ihm hervor. Mit einer Instrumenten-
ruppe, die unter der Feder der Klassiker
ur einen dürftigen Reiz ausgeübt hätte,
chuf er Farbenkomplexe von unerhörter
lut und Leuchtkraft. Das kommt
aher, dass seine Seele glühte und
euchtete. Denn das kann nicht stark
enug betont werden: die Technik
traussens ist nur Mittel zum Zweck,
icht etwa der Zweck selbst. Die Mittel
chreiten im Zuge einer Bewegung, gehen
nnen nicht voran. Sie stellen sich erst
in, wenn eine Bedürftigkeit danach
ervortritt. Wie seine Werke, so hat
trauss auch sein wundervolles Orchester
icht vom Himmel heruntergeholt. Es
st wie jene eine Frucht langer Be-
nühungen und Leiden. Wenn er heut

in der ganzen Welt als Instrumentator unerreicht steht, so hat er sich das sauer genug verdient.

Angesichts einer solchen Kunst, die nicht von heut und morgen ist und nicht die Don Quixoterie eines Narren oder das Mätzchen eines Seiltänzers, berührt es doppelt schmerzlich, wenn ein Teil des Publikums, ohne tiefer in die Sache einzudringen, die lächerlichsten Meinungen über Straussens Programmmusik abgiebt. Freilich, das gute Recht, von einem Kunstwerk nicht befriedigt zu werden, wird man den Leuten nicht rauben wollen. Stellt sich einer hin und sagt: „Das ist nicht Geist von meinem Geist, darum lehne ich es für mich persönlich ab“, so ist alles in der besten Ordnung. Behauptet er aber: „Das ist nicht Geist von meinem Geist, darum ist es überhaupt kein Geist“, so haben wir allerdings auch noch ein Wörtchen mitzureden. Spöttelt Hanslick, ehe er noch eine Note vom „Zarathustra“ gesehen hat, darüber, dass Zarathustra mit Fagotten, Posaunen und Tuben *sprechen* solle, so ist das einfach läppisch. Man hat von der Seite, die sich und ihre Kunst von einer neuen Zeit fortgespült sah, den Begriff „Programmmusik“ absichtlich verdunkelt. Der Gerechtigkeit halber füge ich hinzu, dass man es auch bei den Programmmusikern oft an der wünschenswerten Klarheit fehlen liess.

Es liegt in der menschlichen Natur

egründet, dass jeder sich und was er chafft, von seiner Persönlichkeit aus be- rachtet für einen Gipfel ansieht. Diesen Gipfel erklärt er für „gut“. Erlebt er un, dass dieser Gipfel von einer anderen Generation ignoriert wird, so erklärt er as für „schlecht“ und sucht mit allen litteln ein Aufkommen dieser Generation u verhindern. In der Lage waren die nhänger der klassischen Richtung. Sie atten ihr Leben so schön in Formen nd Formeln wie in ein kompliziertes öhrensystem geleitet und waren nun it einemmal sehr empört, als eine ruch- ose Jugend diese Röhren öffnete und as Leben frei ausströmen liess, wohin s wollte. Ein solches „frei ausströmen ssen“ aber hiess bei ihnen — einen amen musste es doch haben — „Pro- rammmusik machen“. Das und nichts eiter ist Programmmusik. Man halte daran fest und weiche keinen Schritt on dem deutlichen Wege ab.

Diese Jugend also fühlte die Macht nd die Verpflichtung in sich, sich durch- usetzen, ebenso wie die Klassiker sich inst durchgesetzt hatten. Das hatten ie Braven allerdings vergessen — wenn an alt wird, lässt das Gedächtnis nach; der sie wollten es eben auch nicht issen. Die Jugend machte nun alles ögliche anders, ebenso wie die Klassiker s einst anders gemacht hatten. Für die ollsten Sachen, die in ihnen aufstiegen, uchten und fanden sie in ihrer Musik

einen Ausdruck. Da man ihnen aber ununterbrochen vorhielt, dass die Musik diese tollen Sachen gar nicht ausdrücken könne, und man als junger Laffe noch nicht die Selbstüberzeugung hat, wie die alten Herren Klassiker sie z. B. in so hohem Grade besitzen, so sah man sich nach einer Stütze um, nach einem starken Stecken, auf den man sich lehnen konnte. Dieser Stecken war die Poesie. Kaum aber hatte das die Jugend gethan, so brachen die Alten in ein Jubelgeschrei aus und riefen: „Seht da, sie lassen sich von der Poesie schleppen, sie gebrauchen die Poesie als Eselsbrücke, die Esel!“ Das war nun eine grosse Lüge. Was man im gewöhnlichen Leben eine Gemeinheit nennt.

Abgesehen davon, dass man damit eine Unwahrheit sagte, musste man auch die Jugend für sehr dumm halten, schob man ihr die Überzeugung unter, von der Poesie eine Aufhellung dessen erwartet zu haben, was die Musik im Dunkeln liess. Die Einsicht, dass die Poesie eine derartige Unterstützung gar nicht leisten brauchte und konnte, war freilich auch in den Kreisen der Programmusiker nicht genügend durchgedrungen. Sie selbst laborierten aus ihrer „romantischen“, ihrer Sturm- und Drangzeit an allerhand wunderlichen Übertreibungen und Unklarheiten. Sie verübten eine Art unbewusster Selbsttäuschung, als sie auf ihre Partituren setzten: „Frei nach dem und

dem". Sie überzeugten sich nicht scharf genug davon, dass sich hinter diesem „Frei nach dem und dem" ein altes Kampfrequisit verbarg, eben jener Stecken, den man in jungen Jahren so gut gebrauchen konnte gegen den Ansturm der fanatischen Alten. Eine sonst sehr vernünftige Broschüre von Hans Merian über den „Zarathustra", die manches Vorurteil beseitigt und altes Meinungsgerümpel aus dem Wege räumt, stolpert auch darüber und muss nachher, wenn die schöne These einen Riss bekommt, sich zu dem zweifelhaften Satz verstehen: „Die Anregung zu seinem Schaffen erhält der Musiker wie jeder andere Künstler von aussen. Was ihn ergreift, was sein Herz bewegt, das sucht er in Tönen darzustellen, gerade so wie es der Dichter in Worte zu giessen, der Maler in Farben und der Plastiker in Formen festzuhalten sucht. In diesem Sinne ward Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra" betiteltes Buch Anregung und Inhalt von Richard Strauss' Tondichtung." Dass der Maler von einer Landschaft, der Plastiker von einem schönen menschlichen Körper, der Dichter und der Musiker sich von menschlichen Geschehnissen treffen lässt, sie in sich verarbeitet und dann — nicht mehr sie selbst, sondern — daraus ein Kunstwerk gestaltet, ist ganz gewiss. Dass man aber von dem schon fertigen Kunstwerk — statt von

dessen allgemein menschlicher Voraussetzung — getroffen wird, das ist ja eben die Verwirrung. Da nutzt es denn auch gar nichts, wenn man nachher versichert, dass „Richard Strauss den Inhalt von Nietzsches Buch als Musiker erfasst" habe. Natürlich als Musiker! Als was denn sonst! Strauss hat sich nicht von Nietzsche anregen lassen, sondern der Vorgang ist so zu denken. Strauss entdeckt eines Tages, dass seine musikalischen Ideen und Nietzsches philosophische Ideen ein und demselben Urgrund entstammen, nämlich der Sehnsucht der gegenwärtigen Generation nach einem neuen menschlichen Ziel. In diesen ruhigen Augenblick der reinen Übereinstimmung fährt jenes „romantische Requisit". Die Thatsachen verwirren sich, die Zusammenhänge sind getrübt. Und auf dem Titel prangt: „Frei nach Friedrich Nietzsche." Den Beweis dafür sehe ich darin, dass die Tondichtung „Ein Heldenleben" bequem „Also sprach Zarathustra" heissen könnte und der „Zarathustra" bequem „Ein Heldenleben". Ich will damit sagen, dass die Titel etwas ganz äusserliches sind, Rudimente einer vergangenen Zeit. Sie sind vollständig zu entbehren. Der Genuss des Werkes hängt davon auch nicht im geringsten ab. Richard Strauss hat sich in seiner zweiten Periode dahin entwickelt, dass er — und mit ihm die musikalische Jugend — den Klassikern das schöne

Röhrensystem zerbrach und sich als eine Individualität frei entfaltete. Jetzt, da er aus einem heissen Kampf zum Sieg geschritten ist, hat er auch die Marken dieses Kampfes abgestreift. Darum steht auf seinem op. 40 reinlich und nett „Ein Heldenleben“, wie bei den Klassikern „Sinfonie Es-dur“ stand, und die sechs Unterabteilungen besagen nichts anderes, als was bei den Klassikern „Andante“, „Scherzo“ u. s. w. hiess. Diese Namen sind nicht Wegweiser für den Tondichter, sondern Hilfsmittel für das Publikum. Sie sind nach der Vollendung des Werkes entstanden, nicht vorher.

Hat man diese einfachen Gedankenreihen durchlaufen, ohne sich auch nur im geringsten von Vorurteilen beirren zu lassen, so wird man sich auch gegen meinen Schluss nicht stemmen: „Jedem Kunstwerk liegt eine Idee, ein Programm zu Grunde. Jede Musik ist also Programmmusik.“ Und nun kann ich mein Vergnügen darüber nicht unterdrücken, dass die Klassiker und ihre Freunde mit ihren Schlägen — sich selbst treffen. So zieht denn dahin, ihr neumodischen Geisselbrüder!

Ich zögere nicht, die sinfonische Dichtung in der Art des „Heldenleben“ als die Vollendung des von Wagner geträumten und erstrebten Kunstwerks, als das echte und rechte Kunstwerk der Zukunft zu be-

zeichnen. Was Wagner als das höchste zu erstrebende Ziel ansah, das Rein-Menschliche, hier ist es erreicht. Und zwar — ein nicht geringer Vorzug — mit rein musikalischen Mitteln. Das Schicksal eines Menschen tritt deutlich und fassbar vor uns hin, seinen ersten Anfang, sein Werden, seine Blüte und seinen Untergang können wir fast mit Händen greifen. Gestalten, die sich dem Helden auf seinem Wege entgegenstellen, ihn afficieren und wiederum unter ihm leiden, ergänzen das Gemälde und erheben es zu einem Werk von wahrhaft dramatischer Wirkung (Drama = Entwickelung). Dabei, wie schon hervorgehoben, eine Wirkung, die nur mit musikalischen Mitteln herbeigeführt wird. Keine Spitzfindigkeiten und Gequältheiten über das Verhältnis von Poesie und Musik, über die Vorzüge des All- und Gesamtkunstwerks gegenüber den Produkten der einzelnen Künste; keine schreienden Sänger mit unsicheren Einsätzen und falscher Deklamation; keine schlecht bemalte Leinewand, keine fehlerhaften Wolkenschleier, keine stimmungmordende Weltesche, kein Wind, der von rechts her blasend ein Schiff von links sich entgegentreibt: Kurz, keine von jenen Kalamitäten, die — fundamental oder episodisch — die „rein-menschliche" Wirkung des musischen „Gesamtkunstwerks" in Frage zu stellen pflegen. In der That: man mag die Straussche

Tondichtung von einer Seite betrachten, die man will, sie genügt den höchsten Ansprüchen und lässt auch nicht den geringsten Wunsch unbefriedigt. Wenn Strauss — was im Interesse der deutschen Kunst zu wünschen wäre — hält, was er bisher versprach, so träfe auf ihn der Ausspruch zu, den Max Koch mit dem vollen Aufgebot seines musikalischen Nichtwissens von den Bayreuther Festspielen that: „Sein Kunstwerk ist der Zielpunkt einer weit zurückreichenden geistigen Entwickelung auf dem Gebiete der Kunst und Kultur.“ Auf das Allkunstwerk von Bayreuth ist Stagnation, Lähmung der Talente Deutschlands und selbst der benachbarten Länder gefolgt, nicht etwa, weil — wie Batka uns gern weismachen will — „die Mitwelt mit den Tondramen des Riesengeistes Wagner genug beschäftigt war“, sondern weil „der Weg des Richard Wagner“ ein Irrweg war. Um den noch jugendlichen Strauss aber hat sich bereits eine Gruppe gebildet, die in seinem Geiste denkt und schafft. Brecher und Naumann sind zwei hochbegabte Schüler von ihm, Hausegger gilt als ein Zeitgenosse, dem eine schöne Zukunft winkt. Und gerade zur rechten Zeit regt sich wieder eine lebhaftere Propaganda für den Vater des jungen Geschlechts, Liszt. Nicht zufällig bringt Strauss in seinen Sinfoniekonzerten eine Reihe von Lisztschen sinfonischen Dichtungen, über deren Wert im einzelnen

sich streiten — oder eigentlich schon nicht mehr streiten — lässt, die aber jedenfalls doch von höchstem prinzipiellen und historischen Interesse sind. So erteilt der Führer der musikalischen Moderne dem Altwagnerianer und Fürsprecher der Allkunstwerk-Bestrebungen Marsop eine indirekte, aber darum nicht minder deutliche Antwort. Dass Strauss nebenher zu seiner „allerhöchsten kleinen Belustigung" einen kleinen Einakter aufführen lässt, fällt nicht weiter ins Gewicht. Bei der Première von „Feuersnot" flüsterte man sich zu: „Bei der nächsten sinfonischen Dichtung von Strauss sehen wir uns wieder." Ausserdem habe ich nie versäumt deutlich zu betonen, dass Straussens Kunst auch Schlacken an sich trägt, die es von Zeit zu Zeit möglich erscheinen lassen, dass er nur ein genialer Pfadfinder, aber kein Vollender ist.

Und die Oper? so höre ich erstaunt und ärgerlich fragen. Gemach, ihr Lieben, die wird schon wissen, wo sie bleibt. Seit jenen unglückseligen florentinischen Tagen hat sie nicht aufgehört, sich fester und fester in die Gunst des Publikums einzunisten. Sie gehört zu den täglichen Bedürfnissen des Publikums. Hanslick — und das will etwas heissen — nennt sie ein „abgegrenztes Kunstgebiet", heisst sie „zusammengesetzt, konventionell und daher vergänglich" und giebt ihr eine durchschnittliche Lebensdauer von 40 bis

50 Jahren. Ich gestehe ganz offen, ich halte es in der Sache mit dem alten Moritz Hauptmann, der knurrig erklärte: „Es ist und bleibt eine künstliche Geschichte.“ Einmal stellt sich einer „reinmenschlichen“ Wirkung die Thatsache entgegen, dass auf der ganzen Welt kein Mensch dem anderen singend antwortet. Dann kommen jene schwerwiegenden Bedenken bei dem Verhältnis von „Dichtung“ und „Musik“. Wir haben sie zur Genüge kennen gelernt und betonen nur nochmals, dass die Summe aller dieser Einwände die Beobachtung ist, dass bei einer Worttondichtung — sofern man ernst verfährt — jeder der Beteiligten mit seinen Kräften zurückhält. Lässt man dagegen — und so ist es in der Praxis — den einen auf Kosten des anderen triumphieren, so erhält man wenigstens eine vollwertige Leistung. Meine Meinung ist — und ich schliesse sie passend gerade hier an —, man sollte die Oper ruhig den Romanen überlassen, die sie erfunden und als ein ihrem Charakter entsprechendes Produkt erkannt haben. Wagner selbst spricht es in seiner „Zukunftsmusik“ aus: „Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd.“ Die Bühnenkunst gehört unbestreitbar den plastischen Künsten an: und diese Plastik besitzen Italiener und Franzosen in hervorragendem Masse.

Dann aber, und das ist nicht zu unterschätzen, sind die Romanen der „Dichtung" gegenüber nicht so schwerfällig, so solide, so hochachtungsvoll möchte ich fast sagen, wie die tieferen, ernsteren Deutschen. So kommt bei ihrer Opernschreiberei immer etwas heraus, das eminent praktisch, wirksam, kurz das ist, was ein Publikum zu verlangen hat. Doch, ich brauche mich für meine These nicht so arg ins Zeug zu legen. In Batka habe ich einen „unanstössigen" Gewährsmann, der also spricht: „Die nächsten Siege unserer Tonkunst werden nicht auf dem Felde des grossen Musikdramas gewonnen werden." Schon die nächste Zeit wird zeigen, ob wir (d. h. er und ich) Recht hatten. Denn also spricht Batka abermals: „Überzeugende Kunstwerke gehen nicht aus Experimenten, sondern aus frischer Intuition hervor."

Kompositionen von Richard Strauss.

Mit sechs Jahren komponiert Strauss eine kleine Polka (Schottisch) in C-dur: „Schneiderpolka"; von da ab in bunter Reihe Lieder, Klavierstücke, Sonaten, auch Ouverturen für Orchester.

Op. 2. Quartett (A-dur) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. 1881. Jos. Aibl.

Op. 3. Fünf Klavierstücke. 1881. Jos. Aibl.

Op. 5. Sonate für Pianoforte (H-moll). 1881. Jos. Aibl.

Op. 6. Sonate (F-dur) für Violoncell und Klavier. 1882—83. Jos. Aibl.

Op. 7. Serenade für Blasinstrumente (Es-dur). 1882—83. Jos. Aibl.

Op. 8. Konzert in D-moll für Violine mit Orchesterbegleitung. 1882—83. Jos. Aibl.

Op. 9. Stimmungsbilder für Klavier. 1882—83. Jos. Aibl.
- No. 1. Auf stillem Waldespfad.
- No. 2. An einsamer Quelle.
- No. 3. Intermezzo.
- No. 4. Träumerei.
- No. 5. Haidebild.

Op. 10. Acht Gedichte aus „Letzte Blätter" von Hermann von Gilm, für hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. 1882—83. Jos. Aibl.

Op. 11. Konzert für Waldhorn mit Orchester- oder Klavierbegleitung. 1883—84. Jos. Aibl.

Op. 12. Symphonie F-moll für grosses Orchester. 1883—84. Jos. Aibl.

Op. 13. Quartett in C-moll (Allegro — Scherzo — Andante — Finale) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. 1883—84. Jos. Aibl.

Op. 14. „Wandrers Sturmlied“ (Goethe) für sechsstimmigen Chor (2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor und 2 Bässe) und grosses Orchester. 1884—85. Jos. Aibl.

Op. 16. Aus Italien. Sinfonische Fantasie. G-dur für grosses Orchester. 1886 Jos. Aibl.

Op. 18. Sonate in Es-dur für Violine und Klavier. 1887. Jos. Aibl.

Op. 19. Sechs Lieder (Ad. Friedr. v. Schack) für hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. 1887. Jos. Aibl.

Op. 20. Don Juan. Tondichtung (nach N. Lenau) für grosses Orchester. 1888. Jos. Aibl.

Op. 21. Schlichte Weisen. Fünf Gedichte von Felix Dahn für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1888.

Op. 22. Mädchenblumen. Vier Gesänge mit Klavierbegleitung. 1886—87. Adolph Fürstner.

Op. 23. Macbeth. Tondichtung (nach Shakespeares Drama) für grosses Orchester. 1887. Jos. Aibl.

Op. 24. Tod und Verklärung. Tondichtung für grosses Orchester. 1889. Jos. Aibl.

Op. 25. Guntram. In drei Aufzügen. 1892 bis 1893. Jos. Aibl.

Op. 26. Zwei Lieder (N. Lenau) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1892—93. Jos. Aibl.

Op. 27. Vier Lieder für eine Singstimme (Mackay, Henckell, Hart). 1892—93. Jos. Aibl.

Op. 28. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise (in Rondoform) für grosses Orchester gesetzt. 1894—95. Jos. Aibl.

Op. 29. Drei Lieder (nach Gedichten von O. J. Bierbaum) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1894—95. Jos. Aibl.

Op. 30. „Also sprach Zarathustra". Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche) für grosses Orchester. 1894—95. Jos. Aibl.

Op. 31. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1896—97. Adolph Fürstner.

Op. 32. Fünf Lieder (Henckell, Detlev v. Liliencron und aus „Des Knaben Wunderhorn") für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1896—97. Jos. Aibl.

Op. 33. Vier Gesänge mit Orchester. 1897. Bote und Bock.

Op. 34. Zwei Gesänge (Schiller, Rückert) für 16stimmigen gemischten Chor a capella. 1897. Jos. Aibl.

Op. 35. Don Quixote. (Introduzione, Tema con Variazioni e Finale.) Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters. Für grosses Orchester. 1897. Jos. Aibl.

Op. 36. Vier Lieder. (Gedichte von Klopstock, aus „Des Knaben Wunderhorn" und Friedr. Rückert) für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. 1897—98. Jos. Aibl.

Op. 37. Sechs Lieder. (Gedichte von Detlev von Liliencron, Gustav Falke, Richard Dehmel, Emanuel von Bodmann, Anton Lindner) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1897—98. Jos. Aibl.

Op. 38. Tennysons Enoch Arden. Ein Melodram für Pianoforte. 1897—98. Rob. Forberg.

Op. 39. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Gedichte von Bierbaum und Dehmel.) 1897—98. Rob. Forberg.

Op. 40. Ein Heldenleben. Tondichtung für grosses Orchester. 1898. F. E. C. Leuckart.

Op. 41. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Gedichte von Dehmel, Liliencron, Mackay, Morgenstern.) 1899—1900. F. E. C. Leuckart.

Op. 42. No. 1. Liebe: „Nichts Besseres ist auf dieser Erd'“ aus Herders „Stimmen der Völker“, für Männerchor. 1899 — 1900. F. E. C. Leuckart.

No. 2. Altdeutsches Schlachtlied: „Frisch auf, ihr tapfere Soldaten“ aus Herders „Stimmen der Völker“, für Männerchor. 1899—1900. F. E. C. Leuckart.

Op. 43. Drei Gesänge älterer deutscher Dichter für eine Singstimme mit Pianoforte. 1899—1900. C. A. Challier.

Op. 44. Zwei grössere Gesänge. Für eine tiefere Singstimme mit Orchesterbegleitung. Gedichte von Dehmel und Rückert. 1899—1900. Rob. Forberg.

Op. 45. Drei Männerchöre. No. 1. Schlachtgesang. No. 2. Lied der Freundschaft. No. 3. Der Brauttanz. 1900. Adolph Fürstner.

Op. 46. Fünf Gedichte von Friedrich Rückert. 1900. Ebenda.

Op. 47. Fünf Lieder. (Ludwig Uhland). 1900. Ebenda.

Op. 48. Fünf Lieder nach Gedichten von Otto Julius Bierbaum und Karl Henckell. 1900. Ebenda.

Op. 49. Acht Gesänge (in Vorbereitung). 1900—1901. Ebenda.

Op. 50. Feuersnot. Ein Singgedicht von Ernst von Wolzogen. 1901. Ebenda.

Ohne Opuszahl: 4sätzige Sinfonie (D-moll), Ouverture (C-moll), 4sätzige Bläser-Suite, Burleske (D-moll) für Klavier und Orchester (Steingräber), Lieder (1893—1897).

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Neue Werke von
Richard Strauss

Op. 38. **Tennyson's Enoch Arden.** Ein Melodram für Pianoforte. *(A Melodram for piano. With german and english words.)* . . . . . M. 5.—

Op. 39. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. *(Five songs with piano-accompaniment. With german and english words.)*

No. 1. **Leises Lied.** „In einem stillen Garten." *(Silent longing.)* Ged. v. Rich. Dehmel 1.50
Dasselbe. Für tiefe Stimme 1.50

No. 2. **Jung Hexenlied.** „Als Nachts ich überm Gebirge ritt." *(Home.)* Gedicht von O. J. Bierbaum 1.50
Dasselbe. Für tiefe Stimme 1.50

No. 3. **Der Arbeitsmann.** „Wir haben ein Bett." *(The workman.)* Ged. v. Rich. Dehmel 1.50
Dasselbe für tiefe Stimme 1.50

No. 4. **Befreit.** „Du wirst nicht weinen." *(Death the releaser.)* Ged. v. Rich. Dehmel 1.50
Dasselbe. Für tiefe Stimme 1.50

No. 5. **Lied an meinen Sohn.** „Der Sturm behorcht mein Vaterhaus." *(To my son.)* Gedicht von Richard Dehmel . . . 1.50
Dasselbe. Für tiefe Stimme 1.50

Op. 44. Zwei grössere Gesänge. Für eine tiefere Singstimme. Mit Orchesterbegleitung.

No. 1. **Notturno.** „Hoch hing der Mond." Text von Rich. Dehmel.
Orchesterpartitur . . . . netto 4.50
Orchesterstimmen . . . . netto 7.50
Ausgabe mit Violin- und Pianofortebegleitung von O. Singer . . . . . . 3.—

No. 2. **Nächtlicher Gang.** „Die Fahnen flattern im Mitternachtssturm." Gedicht von Friedrich Rückert.
Orchesterpartitur . . . . netto 6.—
Orchesterstimmen . . . . netto 12.—
Ausgabe mit Pianofortebegleitung von O. Singer . . . . 3.—

Verlag von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Verlag von C. A. Challier & Co. in Berlin.

Richard Strauss

Op. 43

Drei Gesänge älterer deutscher Dichter für eine Singstimme mit Klavier.

No. 1. **An Sie.** (Zeit, Verkündigerin der besten Freuden) in 3 Ausgaben: für Tenor, für Sopran, für tiefere Stimme à M. 1.50

No. 2. **Muttertändelei.** (Seht mir doch mein schönes Kind) in 2 Ausgaben, für Sopran — für Alt à M. 1.50

No. 3. **Die Ulme zu Hirsau.** (Zu Hirsau in den Trümmern) in 2 Ausgaben: hoch — tief à M. 2.—

„**An Sie**“ ist Repertoire-Lied hervorragender Sänger und Sängerinnen.

„**Muttertändelei**“ gehört zu den am meisten und erfolgreichsten gesungenen Liedern von Frau **Pauline Strauss-de Ahna.**

„**Die Ulme zu Hirsau**“ wird insbesondere von **Anton Sistermans** — und stets mit ungewöhnlichem Erfolge — gesungen.

Verlag von C. A. Challier & Co. in Berlin.

DIE MUSIK

ist die neue epochemachende

Halbmonatsschrift

(Herausgeber: Kapellmeister B. Schuster)

die im Schuster & Loefflerschen Verlage seit Oktober 1901 erscheint.

DIE MUSIK hat sich zu dem führenden Organ aller Musikfachzeitschriften emporgeschwungen. Sie zählt die hervorragendsten Musikschriftsteller der Gegenwart zu ihren Mitarbeitern, ist auf das vornehmste ausgestattet, bringt in jedem Heft, das 100 Seiten umfasst, 8—10 Kunstbeilagen, Autographen, Karikaturen etc. in tadelloser Ausführung und kostet für den ganzen Jahrgang 10 Mk.; für das Quartal 3 Mk.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

ML
410
S93U7
1902

Urban, Erich
Strauss contra Wagner
2. Aufl.

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 03 05 03 012 5